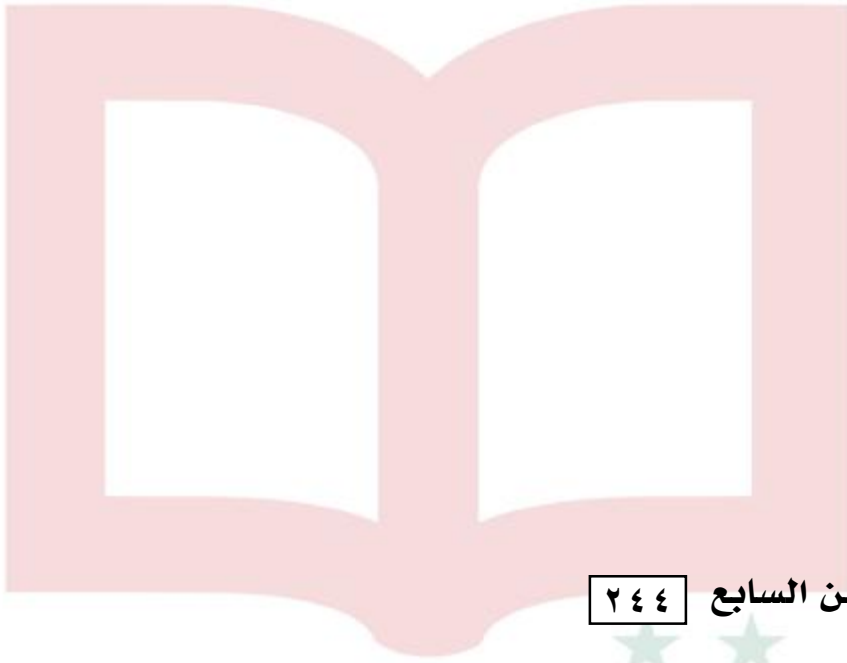




الهيئة العامة
السنورية للكتبات
فكرة المخرج




الض السابع ٢٤٤



رئيس التحرير : محمد الأحمد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

الهيئة العامة
السنورية للكتاب



فكرة المخرج

الطريق إلى البراعة في فن الإخراج

تأليف: كين دانسيجر

ترجمة: محمد علاّم خضر

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٤م



فكرة المخرج: الطريق إلى البراعة في فن الإخراج / تأليف كين دانسيجر،
ترجمة محمد علام خضر . - دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٣م
- ٤٥٦ ص؛ ٢٤ سم.

(الفن السابع ؛ ٢٤٤)

١- ٧٩١,٤٣ دان ف ٢- العنوان ٣- دانسيجر

٤- خضر ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

شكر

«فكرة المخرج» كتاب استوحيته من خلال تجربتي في تدريس طلاب قسم الإنتاج السينمائي في جامعة نيويورك وغيرهم من المنتجين السينمائيين وفنيي المونتاج الاحترافيين في معهد «موريتس بنجر» بأمستردام. وقد ركزت في مؤلفاتي السابقة على أدوات سرد القصة التي يستعين بها كل من السيناريست والمونتير، أما الآن فقد حثني الطلاب وأبناء المهنة الاحترافيون على صياغة أدوات فن سرد القصة التي يستخدمها المخرج.

وغني عن القول، أن كتاباً مثل «فكرة المخرج» يتطلب مساعدة كبيرة من جهات مختلفة، ما يجعلني أعرب عن شكري وامتناني للمحررة المبدعة إلينور أكتيبيس وإلى بيكي غولدن هارل وبول غوتهرر من دار نشر «فوكال بريس» لإسهامهم الملحوظ في وصول هذا الكتاب إلى شكله النهائي. كما أود توجيه الشكر إلى صديقتي مورا نولان لمساعدتها على إعداد هذا الكتاب، وإلى ديف وابنر أيضاً لإسهامه الجليل في إعداد المخطوط.

لكنني وقبل كل شيء، أود القول أن مساعدة زوجتي إيدا كانت مفيدة جداً في إعداد المخطوط، فضلاً عن جهودها الحثيثة كمحررة متوافرة باستمرار أثناء تنفيذ عملي. لقد أثبتت بجهودها الدؤوبة أنها شريك لا يقدر بثمن.

وأوجهه بجزيل الشكر أيضاً إلى جميع المراجعين الخارجيين، ولا سيما وارن باس من جامعة «تمبل»، إذ أسهمت مراجعته في تطوير الكتاب ليظهر بصورة أفضل، وبالتالي لا بد أن أنتهز هذه المناسبة كي أثني على ذكائه وبراعته وحماسه. وفي الحقيقة أتمنى لو أنني نجحت بإعداد الكتاب بالجودة الفائقة نفسها التي ميزت "خارطة الطريق" التي رسمها لي وارن باس لمتابعة العمل على هذا المؤلف.

وأخيراً، فإن الكتاب يتناول فن الإخراج بالنسبة للمخرجين وغيرهم من المهووبين الذين يرغبون في أن يصبحوا مخرجين ناجحين. ومع أن العيوب الموجودة في الكتاب هي من جانبي، فإني أمل أن ينجح في التعبير عن شغفي الدائم بفن الإخراج، وأتمنى أن يحصل القراء على الفائدة المأمولة من هذا الكتاب.

كين دانسيجر

نيويورك

كانون الثاني ٢٠٠٦

الهيئة العامة
السنورية للكتاب



الجزء الأول

عمل المخرج



الهيئة العامة
السنورية للكتاب



الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفصل الأول

m

نُشرت مؤلفات كثيرة جداً عن الإخراج السينمائي لدرجة أحاطت فن الإخراج بهالة أسطورية من التثناء المفرط على براعة أهل هذه المهنة. فالفيلم السينمائي، سواء أكان مصوراً بالكاميرا التقليدية أم الرقمية، هو الشكل الفني الرائج في القرن العشرين الذي حظي خلاله المخرج بالفضل الأكبر لنجاح الفيلم السينمائي بكافة أشكاله وأنواعه. لكن يظل فن الإخراج أقل وضوحاً بين الأدوار الرئيسية الأخرى في عملية الإنتاج السينمائي. لذلك، يتمحور أحد أهداف هذا الكتاب حول كيفية الوصول إلى فهم أعمق لطبيعة عمل المخرج بما يساعد القارئ المحترف على أن يصبح مخرجاً سينمائياً أفضل. ويتمثل الطريق إلى الإخراج الأفضل في استكشاف وتفحص الأدوات المتاحة للمخرج، وفهم كيفية الاستعانة بتلك الأدوات كي يصبح المخرج الكفؤ مخرجاً أفضل، ولكي يصبح المخرج الجيد مخرجاً بارعاً.

والآن بعد أن نوهت إلى هدفي الرئيسي، سأحدد الإطار العام لهدف الكتاب. أولاً، يستكشف الكتاب دور الإخراج في عملية الإنتاج السينمائي. فصناعة الأفلام تعدّ عملاً جماعياً أكثر من معظم الأشكال الفنية الرائجة الأخرى، وتتجلى فيه روح التعاون بين المخرج والمنتج والمصور والمصمم الفني ومهندس الصوت والمونتير والملحن والسيناريست والممثل، الذين يسهمون معاً كفريق في قوة النسخة النهائية للفيلم. وقد لجأ البعض إلى تشبيه

المخرج بقائد الفرقة الموسيقية، أو مدرب الفريق الرياضي، ولاشك أن تشبيهاً كهذا يعدّ تشبيهاً بليغاً، إذ ينبغي على المخرج قيادة مجموعة متنوعة من الأفراد الموهوبين والوصول بهم إلى مستوى الفريق الفائز الذي يتمتع بصوت واحد، حيث مجموع "الكل" دائماً أكبر من مجموع "الأجزاء". هذا هو التحدي الذي يواجهه فن الإخراج، إذ ينبغي على المخرج أن يميز نفسه إما كمخرج جيد أو كمخرج بارع، على عكس المخرج الكفؤ أو الأقل كفاءة. ولتحقيق هذه الغاية لا بدّ أن يكون المخرج سياسياً وتقنياً وقاصّاً وفناناً في آن معاً.

يركّز هذا الكتاب على المخرج، لكن ذلك لا يعني أن المنتج أو السيناريست أو الممثل أقل أهمية؛ لأن إسهامهم جميعاً يعدّ إسهاماً بالغ الأهمية في نجاح الفيلم، علماً بأن أدوار كل منهم معروفة وواضحة في أذهان الناس. لذلك لا بدّ من توضيح دور المخرج بصورة مماثلة.

ما عمل المخرج ؟

المخرج هو المسؤول عن ترجمة النص السينمائي (الكلمات) إلى معطيات بصرية (اللقطات) يتم تسليمها إلى المونتير من أجل ربطها سوية لتأخذ شكل الفيلم السينمائي. إلا أن نقاط البداية والنهاية قد تفنقر افتقاراً ملموساً إلى الوضوح ما لم ينضم المخرج إلى مشروع الفيلم عند كتابة السيناريو، أو عند مرحلة ما قبل الإنتاج، بحيث لا يغيب حضوره عن المشروع حتى بلوغ مرحلة ما بعد الإنتاج، ما يعني اشتراك المخرج بصورة وثيقة في جميع جوانب مرحلة المونتاج، مثل هندسة الصوت وتأليف الموسيقى والتسجيل ودمج الأصوات كلها مع الصورة حتى إنجاز الفيلم. بعبارة أخرى، فإن المخرج هو المسؤول عن الإشراف الإبداعي للفيلم بدءاً من مراحل الأولى وحتى إنجازه بالكامل. كما يعمل المخرج بصورة أوثق مع المنتج الذي يتحمل مسؤولية الإشراف التنظيمي والمالي لمشروع الفيلم من بدايته وحتى نهايته.

يلعب المخرج في مرحلة ما قبل الإنتاج إما دوراً ثانوياً مع السيناريست، أو يصبح شريكاً للمؤلف. تعتمد طبيعة هذا الدور على تاريخ مهنة المخرج ومدى نفوذه واهتماماته. فإذا كان المخرج ممسكاً بزمام الأمور، ليس ثمة تغيير في مرحلة إنتاج الفيلم بما أن بعض مسؤولياته خلال مرحلة الإنتاج تشتمل على تفسير السيناريو وتجزئته إلى لقطات معينة، إضافة إلى تعديل أداء الممثلين بما يتماشى مع رؤية المخرج لمشروع الفيلم. وفي مرحلة ما بعد الإنتاج إما أن تتسع اهتمامات المخرج وتأثيره، أو تتضاءل مشاركته في المشروع. عموماً لا تغيب مشاركة المخرج في هذه المرحلة حتى ولو كان المونتير هو صاحب القرار في معظم الجوانب المتعلقة بالصوت والصورة.

لكن الأمر الذي ينبغي التأكيد عليه هو أن المؤلف والمخرج والمونتير يشتركون معاً بهدف واحد يتمثل في سرد قصة الفيلم بأسلوب معبر ومؤثر، مع أن إسهام كل منهم لتحقيق هذا الهدف يختلف عن غيره، إذ يستخدم المؤلف الكلمات بينما يستخدم المخرج لقطات التصوير وأداء الممثلين، في حين يستخدم المونتير المعطيات البصرية والصوت.

من المخرج ؟

ينتصف المخرجون بتنوع مشاربهم، شأنهم في ذلك شأن أصحاب المهن الأخرى، فسواء أكانوا رجالاً أم نساءً، غربيين أم شرقيين، إسبانياً أم أمريكاناً، فإن خصوصيتهم هي نتيجة مزج معتقدات كل مخرج وأفكاره وتجاربه ومصالحه واهتماماته وشخصيته. فبعض المخرجين عابثين وساخرين (مثل، فيدريكو فيليني)، وبعضهم جاد جداً (مثل، إنغمار بيرغمان)، وبعضهم الآخر يفضل أنماطاً سينمائية معينة (مثل، كلينت إيستوود)، في حين يُعرف غيرهم بتنوع الأنماط السينمائية (مثل، هارود هوكس)، كما أن البعض يغلب عليهم الطابع السياسي (مثل، سيرجي أيزنشتاين)، وآخرين حياديين سياسياً (مثل،

بليك إدواردز)، بينما يفضل البعض الآخر النوع الكوميدي (مثل، وودي آلن)؛ وثمة مخرجون معروفون بالتناوب بين الأفلام الجادة والكوميديا (أمثال، وودي آلن وبيلي وايلدر).

ما أرمي إليه في هذا الصدد هو أن كل مخرج له شخصية مميزة تجعل أعماله تختلف عن أعمال غيره من المخرجين. لذلك فإن جزءاً من المتعة المستمدة من الأفلام السينمائية إنما يرجع إلى تنوعها، على عكس الفكرة السائدة في أروقة العديد من المعاهد السينمائية التي تفيد بوجود طريقة واحدة صحيحة فقط لصنع الأفلام، إلا أنني أعتقد أن الطرائق كثيرة وصحيحة في آن معاً، ويعتمد ذلك على شخصية كل صانع أفلام ومعتقداته وأفكاره واهتماماته.

كيف وصلنا إلى هنا ؟

لم يحظ المخرجون دائماً بالأهمية التي يتمتعون بها اليوم. عندما تطورت هوليوود إلى صناعة سينمائية بحتة، كان نجوم الشاشة والمنتجون أهم بكثير من المخرجين. فقد أصبح ديفيد سيلزنك، أحد مديري استوديوهات التصوير، منتجاً سينمائياً مهماً، وبالتالي فإنه الشخصية الإبداعية الرئيسية المرتبطة بفيلم "ذهب مع الريح"، إذ لا يلجأ أحد إلى ذكر المخرجين الأربعة والعديد من كتاب السيناريو الذين عملوا بالفيلم. وعندما يتحدث البعض عن فيلم "غازبلانكا"، فإن الممثل همفري بوجارت وكاتبي السيناريو الأخوين إيشتين هم من يرد ذكرهم على لساننا بدلاً من مخرج الفيلم مايكل كورتيز. كما أن أوتو بريمنغر وجو مانكفيتش صعدا سلم الشهرة في صناعة الأفلام كمنتجين سينمائيين، ثم ترك كل منهما بصمته كمخرج لامع. كما بدأ بيلي وايلدر مهنته كسيناريست، مثلما فعل بريستون ستيرجز. كان ثمة مخرجون مهمون في هوليوود، أمثال جون فورد وفرانك كابرا وهاورد هوكس، لكنهم عملوا كمنتجين لأفلامهم كلما سنحت لهم الفرصة. وحتى في يومنا هذا يُعتبر

جيري بركهامير وبرلين غريزر من أهم المنتجين في صناعة السينما. إذاً، كيف اكتسب المخرج الأهمية التي يتمتع بها اليوم؟

حدث ذلك التحول المفصلي في فرنسا وليس في هوليوود حين التف عدد من النقاد في فرنسا، أمثال فرنسوا تروفو وكلود شابرول وإيريك رومر، حول مجلة "دفاتر السينما" تحت إدارة تحرير أندريه بازان. وفي فترة ما بعد الحرب بفرنسا درسوا وكتبوا عن العبقرية الإبداعية لكل من جون فورد وهاورد هوكس وألفريد هيتشكوك وأنتوني مان وسام فولر، إذ اعتبروا أولئك السينمائيين الأمريكيين بمثابة مؤلفين مبدعين لأفلامهم، منتقدين بذلك بنية صناعتهم السينمائية الفرنسية وأعمالها. ثم بدؤوا صنع أفلام خاصة بهم، والمقصود بذلك أفلام مستقلة بميزانية بسيطة وبأسلوب السينما الأمريكية وما يتمتع به هذا الأسلوب من حرية واسعة في العمل. كان أثر تجربتهم ثورياً حيث بات الجميع تقريباً ينظرون إليهم كمخرجين مؤلفين وأقطاب إبداعيين للأفلام التي يصورونها. ثم ما لبث السينمائيون في إنكلترا أن اعتنقوا هذا المبدأ، حيث كتب كاريل ريتز وليندسي أندرسون عن السينما بالحماس نفسه وبدؤوا بتصوير أفلامهم بأسلوب صانعي أفلام "الموجة الجديدة" الفرنسيين الذي تميز بحرية أوسع وطابع شخصي أعمق.

وفي أمريكا سرعان ما تبنى جون كازافيتيس وآرثر بن ومايك نيكولز وسيدني لوميت فكرة التأليف الإبداعي لأعمالهم. كما طرح أندرو ساريس عرضاً فكرياً صحفياً للمبادئ الأساسية المنطقية عندما تناول في مقالاته النقدية، ومن ثم في كتابه "السينما الأمريكية" صياغة وتطبيق نظرية المؤلف المبدع على السينما الأمريكية كلها. وصلت بذلك ثورة المؤلف المبدع إلى الولايات المتحدة وأصبحت معاهد الدراسة السينمائية تربة خصبة للتأليف الإبداعي. وقد قام خريجو أواخر العقد السادس من القرن العشرين، وخصوصاً مارتن سكورسيزي وفرنسيس فورد كوبولا وجورج لوكاس، بشحن بواكير أفلامهم بفكرة تلك الثورة التي ستهيمن على هوليوود.

لكن في الحقيقة لم يحدث ذلك أبداً لأن الاستوديوهات والوكلاء والممثلين باتوا أكثر أهمية حتى مع ازدهار مكانة المخرج. فكل العاملين في السينما من ممثلين وفنيي مونتاج ومؤلفين وموسيقيين أصبحوا نجوماً متألقين سوية مع المخرجين. وعند ازدياد المغامرة في المشاريع السينمائية التجارية زادت أيضاً أعداد الوافدين إلى رقعة النجومية في هوليوود، وأصبحت هذه الاتجاهات أكثر فاعلية مع تنامي العولمة والتقدم التكنولوجي. لكن المخرج في يومنا هذا يتربع على قمة هرم صناعة السينما.

أين موقعنا اليوم ؟

تعدّ السينما اليوم من أهم الصناعات العالمية. فمعظم عائدات الكثير من أفلام هوليوود تأتي من خارج الولايات المتحدة، إذ قد يحصل فيلم ضخم مثل "طروادة" على ثلثي إيراداته خارج البلاد، ولا سيما إذا علمنا أن السينما والتلفزيون في الولايات المتحدة يشكلان صناعات تصديرية رئيسية، ولاغرو أن يصبح المخرجون في تلك الصناعة المربحة جداً نجوماً متألقين في شتى أنحاء العالم. فمشاهير صانعي الأفلام، أمثال ونغ كار داي من هونغ كونغ، وتوم تايكور من ألمانيا وستيفن سودربرغ من الولايات المتحدة ولوك بيسون من فرنسا، يتربعون عرش صناعة السينما ويتمتعون بشعبية واسعة، ويشكلون جزءاً من سلسلة طويلة بدأت بظهور شارلي شابلن وألفريد هيتشكوك منذ نحو سبعين سنة، لكن الأمور تبدلت في وقتنا الراهن. إضافة إلى اكتساب صناعة السينما صفة عالمية في يومنا هذا، ثمة أسباب أخرى لزيادة أهمية المخرجين.

الشأن المالي هو أحد تلك الأسباب. فقد استطاع كل من جورج لوكاس ("حرب النجوم") وستيفن سبيلبرغ (سلسلة أفلام "أنديانا جونز" و"الحديقة الجوراسية" و"الفك المفترس") وبيتر جاكسون (ثلاثية "سيد الخواتم") تأسيس إمبراطوريات مالية داخل صناعة سينما هوليوود وبطريقة غير مسبوقة أيضاً.

سبب آخر في زيادة أهمية المخرجين هو اهتمام النقاد اللافت بصانعي الأفلام. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن بعض المخرجين، أمثال فرنسيس فورد كوبولا (سلسلة "العرّاب" و"القيامة الآن") ومارتن سكورسيزي ("الثور الهائج" و"أناس طبيون" و"كوندن") وسبايك لي ("أفعل الشيء الصحيح" و"الساعة الخامسة والعشرون") ليسوا مخرجين ممن سعوا وراء نجاحات تجارية سهلة (في الحقيقة أعمال سكورسيزي ومارتن لي نادراً ما تحظى بالنجاح الفعلي على المستوى التجاري)، وإنما لاقوا استحساناً نقدياً عظيماً يفوق نجاحاتهم التجارية، أو بالأحرى الافتقار إليها.

ثمة سبب آخر يتمثل في رغبة المخرج بالتجريب، مثل ستيفن سودربرغ الذي جرب استخدام تضارب الأسلوب والمحتوى (مثل فيلميه "الإنكليزي" و"عبور")، والمؤلف المسرحي الشهير ديفيد ماميت الذي يجرب بأنواع فيلمية محورها الأساسي هو الحكمة (مثل فيلم "السرقة" وفيلم "الأسبارطي" وفيلم "السجين الإسباني"). وهناك أيضاً مايك فيغيس الذي لجأ إلى تجريب التكنولوجيا (بفيلم "سيفرة الزمن")، بينما جرب أوليفر ستون أسلوب مقاطع الفيديو (فيديو كليب) التي تبثها شبكة تلفزيون الكابل الأمريكية MTV (مثل فيلمه "سفاحون بالفطرة").

يحاول عدد من صانعي الأفلام تكرار أسلوبهم ونجاحهم كصانعي أفلام فيديو تلفزيونية تجارية، حيث شكل عالم الدعاية نقطة انطلقت منها مهنة بعض المخرجين اللامعين أمثال توني سكوت (فيلم "رجل على نار") ومايكل باي (فيلم "الفنية السيئون") وجوزيف مايكجني نيكول (فيلم "ملائكة تشارلي")، إذ نجح انتقال هؤلاء المخرجين إلى صناعة الأفلام السينمائية، مؤسسين بذلك شريحة جديدة من المخرجين في صناعة السينما.

وأخيراً، فإن بعض المخرجين كانوا مجرد ممثلين قبل أن يتحولوا إلى مهنة الإخراج، مثل روبرت ردفورد ("أناس عاديون") وكلينت إيستوود ("النهر الغامض") وميل جيبسون ("الأم السيد المسيح") ودايان كيتون ("أبطال

بأعصاب متوترة") وأنجليكا هيوستن ("وغد خارج كارولينا"). كما قام المخرجون المسرحيون سام منديز ("جمال أمريكي") ونيكولاس هيتتر ("الاختبار الصعب") وديفيد ماميت ("فتى وينسلو") باتباع خطى إيليا كازان، ومن الواضح أنهم جميعاً يبلون بلاءً حسناً في هذا المضمار.

من الاعتبارات الأخرى المتعلقة بالمخرجين المعاصرين أن شهرتهم اكتسبت طابعاً دولياً يفوق ما حققه أسلافهم على مرّ السنين. فالعديد من المخرجين الأجانب الناجحين (والمقصود بهم الناجحين في بلدانهم) يعملون الآن في إنتاجات سينمائية ناطقة بالإنكليزية، إضافة إلى الأعمال الصادرة بلغاتهم الأصلية. من أشهر صانعي تلك الأفلام نذكر الهنغاري استيفان تزابو ("الانحياز" و"ضوء الشمس") والفرنسي لوك بيسون ("المراسل" و"ليون المحترف") والألماني توم تاكر ("السماء").

من اللافت أيضاً أن بعض المخرجين الأمريكيين بدؤوا اتباع أسلوب أكثر مرونة في مهنتهم السينمائية. فهاهو سبايك لي يقوم بتصوير الأفلام التسجيلية والإعلانات التجارية كفواصل بين أفلامه الروائية الطويلة. كما يلجأ مارتن سكورسيزي إلى تصوير الأفلام التسجيلية في الفترات الفاصلة بين أفلامه الروائية. أما ستيفن سودربرغ فيتجه بين الفينة والأخرى إلى تصوير أفلام الفيديو الرقمية وغيرها من الأفلام الروائية البسيطة بين مشاريعه السينمائية التجارية الأكبر. وتجدر الإشارة أيضاً إلى باري ليفنسون الذي ينفذ مشاريع تلفزيونية صعبة إضافة إلى أفلامه الروائية الرائجة على المستوى التجاري. أما أوليفر ستون فقد انتقل من إخراج فيلمه التسجيلي ذي الميزانية البسيطة عن كاسترو إلى إخراج فيلم روائي بميزانية بلغت ٢٠٠ مليون دولار عن الإسكندر الأكبر. وفي أوروبا يتابع لارس فون تراير التجريب بأسلوب أفلامه، بينما ينتقل روجر ميتشل من السينما إلى التلفزيون فالمسرح بصورة متكررة دون التوقف عند نوع واحد.

لعل أحد أكثر طرائق مهنة الإخراج إثارة في استعراض هذه المرونة يتجلى في أعمال أنج لي الذي انتقل من تصوير الأفلام الكوميدية الاجتماعية الإثنية (كُل، اشرب، رجل، امرأة) إلى الفيلم الكوميدي الاجتماعي ("العقل والعاطفة") المقتبس من رواية جين أوستن، مروراً بفيلم المغامرات ("النمر الرابض والتنين الخفي") الناطق باللغة الصينية، ووصولاً إلى فيلم المغامرات الأمريكي ("هالك العجيب")، علماً بأنني لم أنوه إلى أفلامه الأخرى التي تتناول قصص الغرب الأمريكي (أفلام رعاة البقر). إن هذا التنوع في الأساليب يبقي المخرج في حالة دائمة من التحدي والمغامرة بدلاً من اتباع أسلوب واحد يقيه مغبة المغامرة بسمعته المهنية. إن الأمر الذي أحاول الإشارة إليه هو أن المخرج في وقتنا الحالي قد أصبح نجماً متألقاً، لكن السبيل إلى هذه النجومية والمحافظة عليها بات أكثر تعقيداً من ذي قبل.

بنية الكتاب

ينقسم هذا الكتاب إلى جزأين. يركز الجزء الأول على السؤال "ما الإخراج؟" ويبحث كيفية وصول المخرج إلى "فكرة المخرج". كما يعرف النصف الأول من الجزء الأول "فكرة المخرج" ويميز بين الإخراج الكُفُو أو الإخراج التقني والإخراج الجيد والإخراج البارِع. أعتقد أن الكلمات "كُفُو" و"جيد" و"بارِع" هي كلمات غنية بالمعنى وذاتية أكثر منها موضوعية، فضلاً عن أنها مفردات تشير إلى تسلسل هرمي. إن استخدامي لهذه المصطلحات أو ذوقي الفني قد لا يروقان لتعابير وأذواق القراء، ومع ذلك سوف أستخدمها من أجل الدلالة على وجود طريق واضح لتحسين مستوى الإخراج، وهو طريق يتطلب فكرة أساسية (فكرة المخرج) بهدف إرشاد الخيارات التي يتوصل إليها المخرج. هذه الخيارات - توجيه الممثلين واختيار اللقطات

ومحاذاة الكاميرا للحدث، ومتى يلجأ المخرج للانتقال إلى الكاميرا الثابتة، وأخيراً تفسير نص المؤلف أو السيناريو - هي خيارات تشكل مجموعها جوهر النصف الثاني من الجزء الأول. أما الطرائق والمقاربات المخصصة لتوصل القارئ إلى فكرة المخرج المناسبة له، فهي واردة ضمن ملحق يأتي في نهاية الكتاب.

يضم الجزء الثاني من الكتاب ١٤ دراسة حالات نموذجية لأعمال بعض المخرجين، نتناول:

(١) صياغة فكرة المخرج.

(٢) تطبيق فكرة المخرج.

وقد اخترت بضعة مشاهد من أعمال كل مخرج بهدف دراسة مقاربتهم للإخراج. يضم بحث تلك المشاهد:

(١) موجز عن المحتوى السردي للمشهد.

(٢) أداء الممثلين (كيفية مهاية الأداء من أجل تنسيق الشعور بفكرة المخرج).

(٣) الاستعانة بالتصور المسبق، أو استخدام الكاميرا لتحقيق فكرة المخرج.

(٤) الإضاءة والصوت والإدارة الفنية، في حال استخدامها، وكيفية إسهامها في فكرة المخرج.

(٥) موجز عن كيفية عمل تلك العناصر مع بعضها البعض بهدف تعزيز فكرة المخرج.

كيف خطر لي تأليف هذا الكتاب!

لقد نوهت لتوي أن هذا الكتاب يقدم ترتيباً متسلسلاً للإخراج. إن تفهم سبب انحيازي لبعض المخرجين سيتيح للقراء إما التسليم بوجهات نظري أو معادلة آرائهم مع آرائي. ولكن قبل كل شيء، أمل أن يشاطرنني القارئ

متعتي الاستثنائية بالإخراج البارع، وأن يثمن كيفية الوصول إلى فهم أولئك المخرجين المتألقين. ثانياً، لابدّ من الاعتراف أنني لطالما كنت مفتوناً بعلّة الإخراج. فمنذ المرة الأولى التي صورت فيها فيلماً، شعرت بمتعة لا توصف في هذا العمل الرائع. ومن المؤكد أنني ربطت تجربتي الأولى بأعمال المخرجين المفضلين عندي: جون فورد الشاعر، وراؤول والش المفعم بالحياة، وأنتوني مان الملحمي. ومع أنني لم أسبر حينذاك الأعماق العاطفية والوجدانية لبعض عمالقة السينما، مثل شارلي شابلن، فقد شعرت أنه لابدّ من حدوث ذلك لاحقاً.

لم تفارقني أبداً متعة العمل الإخراجي، التي ما لبثت أن اقتدرت بدافع نحو كتابة السيناريو، وشعرت بمتعة أعظم خلال تنفيذ مونتاج أفلامي. في الحقيقة إن عملية الاكتشاف التي جربتها في عملية المونتاج لا مثيل لها في كل تجاربي السينمائية. ثم بدأت التدريس الذي شكل مصدراً آخر لمتعة العمل السينمائي، ولم أتصور أن حماسي المفرط سيجعلني استمتع بكل جانب من جوانب فن السينما. فالأمر كله يتمحور حول سرد القصص والمرور بتجربة مثيرة ومشوقة وتقديمها لجمهور المشاهدين في الوقت عينه. لم يتغير إحساسي هذا حتى بعد مشاهدة آلاف الأفلام وبعد تدريس آلاف الطلاب. وخلال السنوات الخمس عشرة الماضية في مهنتي لم أنفك عن تأليف كتب تناولت كتابة السيناريو والمونتاج والإنتاج.

في عام ١٩٨٨ طلبت مني كارين سبيرسترا، وهي من أعضاء هيئة تحرير دار نشر "فوكال بريس"، تقييم مقترح مخطوط عن الإخراج. استجبت لطلبها، وخلال عملية التقييم شاطرتها اعتقادي بأن أفضل كتاب عن الإخراج صادفته في حياتي هو كتاب كاريل ريتز "تقنيات المونتاج السينمائي". تم تأليف هذا الكتاب في أوائل خمسينيات القرن العشرين وكان بالنسبة لي بمثابة "الإنجيل" عن الإخراج. لم أخف تلك الأحاسيس عن كارين التي تساءلت فيما إذا كنت أرغب بكتابة التحديث الثالث لكتاب ريتز. بالطبع وافقت، لكن النتيجة

كانت مختلفة ولعلني أستطيع أن أطلق على ما نفذته اسم "ابن عم كتاب ريتز"، وحمل كتابي الصادر في عام ١٩٩٣ عنوان "تقنيات مونتاج السينما والفيديو". لقد منحني ذلك الكتاب المتوافر الآن بطبعته الثالثة فرصة لإضافة المزيد من التفاصيل على فكرة ريتز الضمنية المبطنة: ما يريده المخرج لمعرفة اللقطات اللازمة لصنع فيلم عظيم. لقد تغيرت أمور كثيرة - الأساليب (مثل أسلوب مقاطع الفيديو - فيديو كليب)، والإيقاع وأنواع الأفلام التسجيلية والأفلام اللامتتالية (والمقصود بها الأفلام غير المنتظمة أو المرتبة في تسلسل أحداثها زمنياً)، لكن أفكار غريفيث وفيرتوف وأيزنشتاين وبودوفكين تظل الأساس في تنظيم اللقطات واختيارها بطريقة تثمر تجارب سينمائية قوية. هذه هي الأفكار التي تشكل جوهر كتاب ريتز.

قفزة للأمام إلى العام ٢٠٠٣ حيث أقوم بتدريس ورشة عمل دراسية في أمستردام عن تاريخ المونتاج. يشمل الحضور عدداً من العاملين في مجال المونتاج والإنتاج. بالنسبة لمن لا ينتمي إلى هاتين الفئتين لابد أن يتساءل عن سبب غياب المخرجين عن تلقي هذه الحصص الدراسية. وقد كرر البعض رأيهم مرات كثيرة "كان من المفروض أن يضم طلاب صفك المخرجين دون سواهم". ومنذ ذلك الحين تبلورت فكرة هذا الكتاب في ذهني.

أود اختتام هذا الفصل بالأفكار العشر التالية عن الإخراج، وهي أفكار أرغب مشاطرتها مع القارئ:

- (١) كتابة السيناريو والإخراج والمونتاج هي جميعها عناصر تتعلق بسرد القصة. فالكاتب يستخدم الكلمات، والمخرج يستخدم الكاميرا وأداء الممثلين، والمونتير يستخدم لقطات التصوير والصوت. تختلف الوسائل، لكن الهدف واحد: سرد القصة بمنتهى الوضوح والقوة.

٢) إن صنع الفيلم هو تحدٍ إبداعي وتنظيمي يشبه إلى حد ما عملية تأسيس وتشغيل وإنهاء مشروع تجاري صغير أو متوسط، وبالتالي فإن المخرج بحاجة إلى فريق إبداعي (ممثلين ومصور وطاقم فنيين ومساعدين مخصص للمصور، ومهندس صوت وطاقم فنيين خاص به، ومدير فني وطاقمه، ومونتير وطاقمه الفني). كما يحتاج المخرج إلى فريق تنظيمي يضم منتجاً ومدير إنتاج ومشرف سيناريو ومساعد مخرج، وينبغي على المخرج التعاون مع كلا الفريقين بالتوازي.

٣) يمكن لأساليب القيادة المختلفة أن تكون فعالة.

٤) يتطلب صنع الفيلم اتخاذ مئات القرارات كل يوم.

٥) من الصعوبة بمكان أن يعمل المخرج بحالة استعداد كامل.

٦) الإخراج عبارة عن عمل فني وفكري وشعوري وإبداعي. فكلما زاد عدد الأفراد العاملين لصالح المخرج، زاد احتمال الخروج بفيلم أجمل وأقوى.

٧) يعتبر دور الممثلين في غاية الأهمية لنجاح الفيلم بما أنهم يشكلون الخط الأمامي ويتحملون أكبر المخاطر في عملية الإنتاج. ومن هذا المنطلق، فإنهم جديرون باحترام المخرج.

٨) تعدّ شخصية المخرج عنصراً مهماً جداً. فالإخراج الجيد والبارع تشحنه شخصية المخرج. وأقصد بكلمة "شخصية" ذلك المزيج المبهم بين الأخلاق والسلوك الذي يجعل كلاً منا على ما هو عليه. أما الشخصية الزائفة فلن تفلح أبداً في الوصول إلى مستوى الإخراج الجيد.

٩) يمكن سرد قصة الفيلم بطرائق متعددة، سواء أكان السرد يستغرق ثلاثين ثانية أم ثلاث ساعات. يعتمد تأكيد المخرج للقصة أو تفسيره لها على اهتماماته وحده وصدقه. إن تفسير ما للقصة ليس

بالضرورة أفضل من تفسير آخر وإنما مجرد تفسير مختلف. ومن هذا المنطلق يكمن طريق آخر للنظر إلى فن الإخراج كتعبير فريد من نوعه يخص المخرج وحده دون سواه (على عكس النظرة الموضوعية للعمل الجماعي).

١٠) التكنولوجيا ليست حلاً للتحدي الذي يواجهه الإخراج؛ لأن التكنولوجيا هي مجرد تكنولوجيا، ولأن الإخراج هو العامل البشري في المعادلة الإخراجية.

لنبدأ بحثنا الآن عبر صفحات هذا الكتاب.



الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفصل الثاني

فكرة المخرج

فكرة المخرج هي تفسير عميق ومبطن يعمل على توحيد عناصر الإنتاج. فمن خلال استخدام إحدى صفات الشخصية الرئيسية (البطل) وأهدافها، يستطيع المخرج تحديد بُعد وجودي أو مادي في مكنونات تلك الشخصية. ومن خلال استثمار الفكرة الضمنية المبطنة، يصوغ المخرج مقاربة مكملة لأداء الممثلين واستخدام الكاميرا، وبالتالي ما يميز المخرج الكُفُو عن المخرج الجيد والمخرج البارِع هو جودة فكرة المخرج. ففكرة المخرج هي الدفّة التي توجّه كل قرارات المخرج خلال عملية الإنتاج.

يأتي في هذا الكتاب ذكر أمور كثيرة عن التقنيات والمخرجين وفن الإخراج. وكى أقنع القارئ بأن السطور التالية ليست مجرد كلمات مفهومة لفئة قليلة من الأكاديميين، سأستخدم هذا الفصل لاستعراض الأفكار المطروحة في الكتاب والتتويه إلى أنها عبارة عن مفاهيم من حيث إطارها العام، لكنها عملية في هدفها. هذا الهدف هو مساعدة القراء على أن يصبحوا مخرجين أفضل من خلال استخدام مفهوم فكرة المخرج. كما ينبغي الإشارة في مستهل حديثنا عن فكرة المخرج إلى وجود جميع أنواع المخرجين: مخرجون يسهل

فهمهم، ومخرجون يتمتعون بوعي ذاتي واضح، ومخرجون ديكتاتوريون، ومخرجون حياديون، ومخرجون بأجندات سياسية، ومخرجون تجاريون بشكل بحث وغاياتهم استغلالية.

كي نطور فهمنا للإخراج، لابدّ لنا من الأخذ بعين الاعتبار ثلاثة مجالات واسعة لصنع القرار، وهي مجالات مهمة في تعريف نوع كل مخرج: (١) تفسير نص السيناريو، (٢) كيفية توجيه الممثلين، (٣) كيفية استخدام الكاميرا (على سبيل المثال، اختيار اللقطات وزاوية التصوير وشكل اللقطة واتجاهها). تكمن وراء تلك المجالات مسألة مهمة حول قرارات المخرج فيما إذا كانت هذه القرارات قادرة على زيادة أهمية مشروع الفيلم. ما أحاول الإشارة إليه في هذا الكتاب هو وجود ثلاث فئات لصنع القرار: قرار كفوّ وقرار جيد وقرار بارع. ولكي نفهم الإخراج، لابدّ أيضاً من فهم واضح لكل مستويات صنع القرار، وبناء على هذا الترتيب تتناول الفصول الثلاثة التالية مفاهيم الإخراج الكفوّ والجيد والبارع.

يكن الشعور بفكرة المخرج عند البدء بسير أحداث السرد. فالمخرج الكفوّ ينقل لنا جانباً واحداً من السيناريو، سواء كان هذا الجانب رومانسياً أو عنيفاً أو يتعلق بإحراز انتصار ما، بينما ينقل المخرج الجيد رؤية مركبة ذات جوانب متعددة عن السرد، في حين يقوم المخرج البارع بتحويل السرد إلى موقف مفاجئ تتكشف عنده حقائق وتطورات جديدة. جميع هذه الخيارات موجودة فعلياً، لكن الارتقاء بتجربة جمهور المشاهدين عند مشاهدة الفيلم لا يتحقق إلا بواسطة طموح المخرج.

يهدف هذا الكتاب إلى توضيح عملية الانتقال من الأساسيات إلى مستوى أفضل، بل ورائع أيضاً. نستطيع الافتراض أن المخرج يعي اختيار "فكرة مخرج" محددة تنطوي على خيارات الإخراج اللازمة لتحقيق عمل إخراجي أفضل. لكن الأمر لا يتعلق بطريقة تفكير المخرج أو شخصيته وإنما

بوعي يحدد هدفاً ما، واتباع الطريق المؤدي إلى تحقيق ذلك الهدف. ثمة رأي معاكس له أنصاره أيضاً يفيد بأن الفن عموماً (بما في ذلك الإخراج السينمائي) يتصف بالغموض والحدس والإلهام واللاوعي، وبالتالي يستحيل صياغته. لذلك فإن المقاربة التي أتبعها في هذا الكتاب تعتمد على اعتقادي بأن الوعي هو مصدر صياغة الفن. ومن هذا المنطلق، كلما كان وعي المخرج أعمق لماهية وطبيعة فكرة المخرج وكيفية تطبيقها، أصبحت النتيجة أفضل وأوضح وأقوى.

تضم الأدوات التي يستخدمها المخرج: تفسير نص المؤلف وتوجيه الممثلين واستخدام الكاميرا. بالطبع يستطيع المخرج تفضيل إحدى تلك الأدوات على غيرها أو استخدامها كلها بالتساوي. وأيما اختار من هذه الأدوات الثلاث، فإنها تشكل الموشور الذي يرشح من خلاله مئات الخيارات التي ينبغي عليه اقتراحها خلال عملية الإنتاج. ما أشير إليه هنا هو أن فكرة المخرج المعبر عنها بوضوح تساعد على تحديد تلك الخيارات التي لا حصر لها والتركيز عليها والهدف من اعتمادها.

نصل الآن إلى التسلسل الهرمي الذي يشكله هذا الكتاب كدليل يقودنا إلى البراعة في الإخراج السينمائي. في الإخراج، كما في باقي شؤون الحياة، يؤدي البعض عملهم بصورة أفضل من غيرهم. إضافة إلى فئتنا الثلاث (الكفو والجيد والبارع)، نستطيع أيضاً إضافة فئة رابعة لأولئك الذين يسيئون فهم الإخراج أو يعجزون عن العمل كمخرجين. وربما نستطيع وصفهم كأشخاص غير مناسبين أو غير ناجحين في تحقيق هدفهم من فن الإخراج. من المؤكد أن تصنيف الكفو والجيد والبارع هو تصنيف ذاتي لا موضوعي، وهذا ما يدفعني إلى طرح المعيار التالي.

يسرد المخرج الكفو قصة واضحة أو ربما قصة مؤثرة، لكن تجربة الفيلم التي يعيشها جمهور المشاهدين تظل بسيطة وذات جانب واحد. وقد

يحقق الفيلم الذي يصوره المخرج الكُفُو نجاحاً تجارياً يؤدي إلى تألق مهنته، ولكن حتى من وجهة النظر الإخراجية تظل تجربة الفيلم التي يعيشها جمهور المشاهدين بسيطة تعوزها "النكهة" السينمائية الحقيقية. فالمخرج الكُفُو يتصف بالكفاءة التقنية وينتج لقطات مفيدة لعملية مونتاج واضحة، وأداء تمثيلي مقنع ضمن الحدود التي يرسمها المخرج للفيلم؛ وبالتالي فإن المخرج الكُفُو يقدم نوعاً من الخطوط التقنية الأساسية المناسبة لأغراض هذا الكتاب.

من جهة ثانية، يقدم المخرج الجيد لجمهور المشاهدين تجربة سينمائية مركبة وذات جوانب متعددة تنشأ عن تفسير معقد للنص، مثل وجود شخصية رئيسية معاصرة في فيلم كلاسيكي من أفلام رعاة البقر (الكابوي). وقد تنشأ تلك الصفة المركبة بجوانبها المتعددة عن استراتيجية تعديل أداء الممثلين، كتلك الاستراتيجية التي يستخدمها المخرج إيليا كازان المعروف ببراعته اللافتة في توجيه الممثلين. وقد يلجأ المخرج أيضاً إلى استخدام تشكيلة أوسع من اللقطات، لقطات مصورة بزاوية عريضة تحتل مقدمة وخلفية إطار الصورة بدلاً من لقطتين متوسطتي البعد، أو لقطات بعيدة جداً بدلاً من اللقطات القريبة التي يتوقعها المتفرج. مهما كان الخيار، فإن المخرج الجيد يسعى وراء فكرة المخرج القادرة على تعميق المعنى العام وإضافة معنى ضمني وتعقيد السرد.

أما المخرج البارع فلا يزيد من قيمة وأهمية تجربة الفيلم التي يعيشها جمهور المشاهدين فحسب، بل يقدم أيضاً تجربة تحويلية. وأقصد بكلمة "تحويلية" الإشارة إلى ما يقوم به الفن الرائع بكافة أشكاله، إذ يمنحنا طريقة مختلفة ننظر بها إلى ما هو عادي. يستخدم رجل دراجة هوائية في عمله، وتتعرض هذه الدراجة للسرقه، فيصبح مستقبل عائلة صاحبها معرضاً للخطر من الناحية المادية. يضطر ذلك الرجل إلى سرقة دراجة أخرى، فيشاهد ابنه كيف يتم إلقاء القبض على أبيه ويشعر بالذل نفسه الذي يشعر به الأب. يحول

المخرج فيتوريا دي سيكا قصة عادية عن البقاء على قيد الحياة إلى قصة تتحدث عن الفقر والآباء والأبناء. لاشك أن موضوع مشاركة الشعور بالذل بين الأب والابن يؤثر على الطفل: كيف سيكون هذا الطفل؟ هل سيصبح سارقاً أم طبيباً؟ وهل سيصبح إنساناً عطوفاً أم قاسي القلب؟ أسئلة يطرحها إخراج فيلم "سارق الدراجة" الذي حول دي سيكا قصته البسيطة إلى شيء خاص جداً يتعلق بنا جميعاً. هذا ما يقوم به المخرج البارع، والأداة التي يستخدمها هي "فكرة المخرج". بما أن الكتاب يخصص فصولاً مستقلة تتناول هذه الفئات من المخرجين، سننتقل إلى الحديث عن كيفية توحيد فكرة المخرج لعملية الإنتاج السينمائي.

وحدة وتناسق عملية الإنتاج

من الأهمية بمكان بالنسبة للمشاهدين الإحساس بتجربة الفيلم كله، وأقصد بذلك أن تفسير نص السيناريو وأداء الممثلين واختيار اللقطات هي عبارة عن عناصر تعمل معاً لبناء تجربة المتفرجين عند مشاهدة الفيلم. لنتصور على سبيل المثال الأداء العادي البسيط في فيلم "أناس عاديون" الذي تشكل فيه واقعية الشخصيات ومصادقيتها العاطفية مفتاحاً للشعور بتجربة الفيلم. تعني كلمة "الوحدة" في هذا السياق عمل أدوات الإخراج بتناغم مع بعضها البعض. يشكل هذا التناسق هدفاً لفكرة مخرج قوية وواضحة تعزز وحدة التجربة التي يعيشها الجمهور عند مشاهدة الفيلم. ستوضح بعض الأمثلة كيفية حدوث ذلك، وقد تقصدت اختيار قصتين بسيطتين نسبياً كي تتضح كيفية عمل فكرة المخرج.

المثال الأول هو فيلم المخرج فولكر شلندورف "اليوم التاسع" (٢٠٠٥) الذي تدور أحداثه في العام ١٩٤٢ على امتداد تسعة أيام فقط. يُزج قسّ كاثوليكي في معتقل "دخاو" حيث يلاقي وزملاؤه الكهنة معاملة سيئة ولكن

ليس بالقدر نفسه الذي يلاقيه باقي سجناء المعتقل. يحصل القسّ على إجازة لمدة تسعة أيام من أجل إقناع أسقف لكسمبورغ بقبول سيادة الحكم النازي. يتناهى إلى علمنا أن القسّ رجل محترم وباحث في أمور الدين وورع ويتحدّر من عائلة مهمة في لكسمبورغ. يمضي القسّ ثمانية أيام يزور خلالها أسرته وسكرتير الأسقف كما يزور قبر والدته. يحاول الجميع الضغط عليه كي يجعل حياته أكثر سهولة من خلال تجنب العودة إلى "دخاو"، لكنه يعود آخر الأمر ويرفض الإذعان لمطالب النازيين.

القصة بسيطة لكن فكرة المخرج الخاصة بشلندورف تحوّل الفيلم إلى تجربة سينمائية مُبهرة بكل ما في الكلمة من معنى. تتمثل فكرة المخرج في أن العالم في عام ١٩٤٢ قد أصبح عالمًا بالأبيض والأسود. بالنسبة لمعظم الناس، كان ذلك العالم أسود - حياتهم وكرامتهم، وكل شيء يمكن أن يزول عنهم بلمح البصر. من جهة ثانية، كان هناك العالم الأبيض الزاخر بالامتيازات الخاصة والقوة والخلود الظاهري. العنف والقسوة لا حدود لهما في العالم الأسود، في حين الانغماس بالملذات والأنانية لا حدود لهما في العالم الأبيض.

للمعمل بهذه الفكرة، نبدأ بتفسير نص السيناريو. تركز الأحداث في معسكر اعتقال "دخاو" على الموت والقسوة والتعذيب والإذلال، أما في لكسمبورغ فتنتقل الأحداث بين منزل أسرة القسّ هنري ومقر إدارة استخبارات الجستابو والكنيسة ومكتب الأسقف والمقبرة. لا يبدو هذا المحيط الأخير متأثراً بما يمثلته معتقل "دخاو" في السرد من حيث المعاناة.

تتجلى الروحانية الدينية في شخصيتين اثنتين على وجه التحديد: القسّ هنري وقسّ آخر من النرويج يُقدّم على الانتحار نتيجة معاناته الشخصية في "دخاو"، على عكس القسّ هنري الذي يحافظ على إنسانيته رغم المعاناة الشديدة. شقيق القسّ هنري رجل أعمال واسع الصلاحيات يعرض عليه إنقاذه عن طريق

اصطحابه إلى باريس، في حين تعرض عليه شقيقته استخدام كل صلاتها ومعارفها لترحيل هنري إلى سويسرا. بالرغم مما تتطوي عليه شخصيات الأخوة، فإنهم يريدون إنقاذ هنري وكأنه المركز الروحي للعائلة كلها.

ثمة ثلاث شخصيات أخرى مهمة: الأسقف الذي يمثل نفوذ الكنيسة في لكسمبورغ، وسكرتير الأسقف الذي يحرص على إيواء النازيين، وموظف من مخابرات الجستابو الذي كاد أن يصبح قساً لكنه رأى في آخر لحظة أن بقاءه مع الجستابو يؤمن له مستقبلاً أفضل. يبدو أصحاب كل تلك الشخصيات مؤمنين بعقيدة ما، وجميعهم مهتمون بمن حولهم لكن الدافع وراء ذلك هو مصالحهم الشخصية، وجميعهم يعيشون في عالم النفوذ "الأبيض" ولا يدركون معنى العجز الحقيقي و"الظلام الأسود" الذي يمثل الحياة والموت في "دخاو". فكرة المخرج عن الأبيض والأسود هي التي تؤطر أحداث القصة بحيث نرى كل حدث وكل شخصية يمكن أن إما في العالم "الأبيض" أو العالم "الأسود". عندما يختار القسّ هنري العودة إلى "دخاو"، يظل سليماً في أعماقه، معنوياً وروحياً، بعد أن يتقبل ظلامية العالم الذي يعيش في كنفه مع زملائه الكهنة في "دخاو". إن قبول القسّ هنري بالظلامية يعني عدم استبدال كيانه الروحي والمعنوي بالمنافع المادية السائدة في عالم يشكل النفوذ محوره الأساسي، ألا وهو العالم الأبيض. يجسد القسّ هنري بذلك القيم المثلى للكنيسة في العالم، والقيم المعنوية الدينية الصحيحة، وتقدير الآخرين حق قدرهم في الحياة.

يتماشى أداء ممثلي الفيلم مع فكرة المخرج. فالقسّ هنري المعذب يتذبذب بين القوة الروحانية والضعف البشري. وباستثناء القسّ النرويجي، يعيش باقي الممثلين في كنف العالم المادي حيث النفوذ هو أسمى ما في الوجود.

يبدو شلندورف مثيراً للاهتمام في كيفية استخدامه للكاميرا من أجل عرض العالمين القائمين في فكرة المخرج، إذ يصور عالم "دخاو" الأسود بواسطة عدسة مكبرة مع خلفية مضغوطة تحشر الناس معاً في الصور كي

تتضاءل خصوصيتهم وتسود عليهم صفة القطيع، ثم لا نلبث أن ندرك أنهم كهنة. تصور عدسة الكاميرا من الأعلى الحشد الموجود في الأسفل، فتسلب بذلك الفردية والخصوصية والكرامة البشرية من الشخصيات التي تظهر كضحايا تتعرض للأذى. أما اللقطات القريبة المركزة فتجمع القس هنري والجستابو في صراع بين العاطفة والقسوة. هذا التركيز يجعل العالم الأسود مكاناً يندر بالخطر ومجرداً من الإنسانية.

عند وصول القس هنري إلى لكسمبورغ، تحلّ اللقطات العامة محل اللقطات القريبة وتقدم اللقطات المصورة بزوايا عريضة صورة واضحة لمحيط العالم الأبيض، حيث تبدو الكنيسة الراسخة ومقر إدارة الجستابو ونفوذها الواسع، وحتى المقبرة المدفونة فيها والدة هنري تبدو جميعها مرتبطة بعالم يختلف عن عالم "دخاو". يزيد شلندورف هنا عمق إدراكنا بطريقة مرئية يبين من خلالها أن الأسود والأبيض يعيشان جنباً إلى جنب. لكن أحد هذين العالمين يرمز إلى الجحيم والآخر يرمز إلى النعيم ... العجز مقابل النفوذ والقوة. يساعد تنفيذ شلندورف لفكرة المخرج على تحويل هذه القصة البسيطة إلى تجربة محركّة للمشاعر ونابضة بالحياة.

المثال الثاني هو فيلم المخرج سيدريك كان أضواء حمراء (٢٠٠٤). قصة هذا الفيلم أيضاً هي البساطة بعينها: رجل عادي له زوجة جميلة وناجحة في عملها كمحامية لإحدى الشركات، ولهما طفلان. تتمحور أحداث الفيلم كلها حول رحلة الزوجين من باريس لاصطحاب طفليهما من معسكر يقضيان فيه العطلة الصيفية بمدينة بوردو. تشكل الرحلة محور الفيلم. يحتسي الزوج الخمر بانتظار زوجته للبدء بالرحلة. لا نعلم لم يشعر الزوج بالغيرة لكنه رجل مضطرب وتصرفاته كلها مرهونة بالمسكرات. يقود الزوج السيارة باهتياج ويصبح استقرازياً أكثر فأكثر. عندما يتوقف لتناول المزيد من الخمر، تتركه الزوجة وتستقل القطار لمتابعة الرحلة. يحاول الزوج اللحاق بالقطار

لكنه يفشل. يتوقف الزوج لتناول مشروب آخر ويقلّ معه في سيارته شاباً غريباً مبتور الساعد. يواظب الزوج (الشخصية الرئيسية) على التوقف لتناول المزيد من الخمر إلى أن يصبح ثملاً، ثم نشاهد أن الحواجز التي تنصّبها الشرطة على الطريق للإمساك بمجرم فارّ لا تجعل الزوج يتوخى الحذر وإنما تزيد من تظاهره بالشجاعة. عندما ينفجر أحد إطارات السيارة، يسارع الغريب إلى ركن السيارة جانباً ويبدل الإطار ويتولى القيادة بنفسه ويتجه نحو الغابة. عندما يصبح ذلك الغريب أكثر خطورة بتصرفاته، يضربه الزوج (الشخصية الرئيسية) بعنف بزجاجة خمر فيريديه قتيلاً ثم يدفعه مع السيارة للتخلص منهما. يصحو الزوج من أثر المسكرات لكنه يتوه في طريقه، ثم يقطر السيارة إلى البلدة من أجل إصلاحها. يتناهى إلى علمه أثناء وجوده في تلك البلدة أن زوجته لم تفلح في الوصول إلى بوردو. كما يكتشف أنها تعرضت للاغتصاب على متن القطار وأصيبت بعيار ناري أطلقه المجرم الفار الذي أشرنا إليه سابقاً. نعلم أخيراً أن الغريب الذي قتله الزوج هو المجرم الفار نفسه. ينتهي الفيلم بالمصالحة بين الزوجين ويتابعان رحلتهما لاصطحاب طفليهما من بوردو.

تشير فكرة المخرج الخاصة بسيدريك كان إلى أن العنف قابح في كل مكان من العالم، ويبرز إلى حيّز الوجود من مصادر محتملة (المجرم الفار)، ومن أشخاص لا نتوقع منهم أبداً ممارسة العنف (الزوج الجبان). يؤدي العنف إلى تعقيد الأمور كلها - العلاقات بين مختلف الشخصيات والرحلة وأمور أخرى كثيرة. تبدأ فكرة المخرج عن العنف بالتكوّن مع تفسير نص المؤلف. الشخصية الرئيسية أو بطل الفيلم (الزوج) هو أنطوان الذي يترافق نداؤه المتكرر لزوجته باحتساء الجعة. يبين الخمر مدى إحباط الزوج، ثم يزيد الرابط بين الخمر والمشكلات والمصاعب مع تقدم أحداث الفيلم. يتضح لنا أن زوجته هيلين امرأة قوية الشخصية، ويبدو أن عدم احتمالها لإسراف زوجها في تناول المسكرات وما تتطوي عليه من آثار سلبية عند قيادة السيارة

بصورة جنونية تبين عدم رضا الزوجة في أن تصبح ضحية سلوك زوجها (إسرافه في الشراب وطريقته في قيادة السيارة). تصبح قيادة أنطوان أكثر عنفاً إلى حد المخاطرة بسلامة حياته وحياة زوجته. تتجلى نتيجة هذه القيادة الجنونية في حادثين متتاليين لإطارات السيارة (ضمن مشاهد منفصلة). نتذكرنا هاتان الحادثتان بالعواقب الوخيمة لعنف سلوك الزوج خلال الرحلة. أخيراً هناك الرجل الغريب الذي هو في الحقيقة ليس سوى مجرم فار وعنيف ينطوي صمته وأفعاله على عنف دفين يتفجر فجأة. كما أنه نقيض أنطوان جسدياً، ما يزيد من خطورته.

تبدو جميع الأفعال - المكالمات الهاتفية وتناول المسكرات وقيادة السيارة والحديث مع الأطباء والمرضات - زخرة باحتمال حدوث المفاجآت المروعة. لقد نظر سيدريك كان إلى جميع هذه الأحداث والأفعال والتصرفات الواردة في السرد على أنها أفعال وتصرفات تحمل عنفاً محتملاً مهما كانت بريئة في الأساس. يتمثل هدف سيدريك كان من تفسير النص في التعبير عن العنف وانعكاسه تدريجياً على كل أحداث الفيلم.

من جهة ثانية، يبتعد أداء الممثلين عن التفاعل مع الجوانب الرومانسية في العلاقات بين الشخصيات والمواجهات التي تحدث فيما بينها، بحيث يغيب الدفء كلياً عن الأداء باستثناء الدقائق الخمس الأخيرة من الفيلم، في حين يبرز التأكيد على حالة الغضب الظاهرية والضمنية على عجز الشخصيات أو عدم رغبتها بمساعدة بعضهم البعض. حتى إن الشخصيات التي تحب مساعدة الآخرين (مثل النادلة في المقهى الصغير والمرضة في المستشفى) تبدو مترددة في مد يد العون كما لو أنها حائرة في أمرها، أ تساعد غيرها من الشخصيات أم تؤذيها، مع أن طبيعة عملها تفرض عليها مساعدة الآخرين.

يبدو استخدام كان للكاميرا مثيراً للاهتمام. فالطريق مصور من زاوية رؤية ذاتية لكن النظر إلى الشخصيات يتم بوضعية كاميرا تشير إلى

موضوعية أعمق في معظم الأحيان. يمثل النظر إلى الطريق بزاوية رؤية ذاتية الخطر والفرصة لنشوب العنف أكثر من الإثارة الناجمة عن قيادة السيارة بطريقة جنونية. كما يستخدم كان مونتاج القطع المفاجئ طوال الفيلم بهدف إرساء فكرة المخرج وتشويش ذهن المتفرج من خلال زجّ العنف في تجربتنا كمشاهدين نتابع أحداث الفيلم وتطور شخصياته.

تبين هاتان القصتان البسيطتان "اليوم التاسع" و"أضواء حمر" كيفية عمل فكرة المخرج للتركيز على التجربة التي نعيشها خلال مشاهدة الفيلم، ما يزيد من أهمية السرد، لكن أهم ما في الأمر هو كيف يوحد المخرج عملية الإنتاج.

يستخدم المخرجون استراتيجيات مختلفة لإيجاد فكرة المخرج التي يسعون إليها. من المؤكد أن الشخصية والاهتمام والتمرين هي عبارة عن عناصر مؤطرة وتهيئ المخرج لمجموعة محددة من الخيارات، لكن من الممكن أيضاً استخدام جوانب معينة من الفيلم تساعد المخرج على الانتقال إلى فكرة مخرج واضحة.

من أجل صياغة فكرة المخرج، لابد أن يفهم المخرج أولاً سبب انجذابه إلى سيناريو معين. ينجذب المخرجون عموماً إلى سيناريو ما بسبب شخصية معينة، وعادة ما تكون تلك الشخصية هي الشخصية الرئيسية وحالة حياتها، وكيف اختارت هذه الشخصية التعامل مع تلك الحالة. ومن أجل الانتقال إلى فكرة المخرج، لابد أن نعي تماماً فيما إذا كنا نرغب شخصيتنا الرئيسية أن تكون بطلاً أم ضحية، وهل نهتم بنفسية تلك الشخصية ومحيطها والحياة الاجتماعية التي تعيشها، أم إن اهتمامنا ينصب على المظهر السياسي لقصة الشخصية؟ كل قصة لها عناصر مرتبطة بهذه المظاهر، فما مصدر انجذابنا؟

الجانب الثاني هو أهمية الحكمة في السرد. بالنسبة لبعض المخرجين، أمثال ستيفن سبيلبرغ وريدلي سكوت، تحظى الحكمة بأهمية ملحوظة. أما بالنسبة لمخرجين آخرين، أمثال أنتوني منغيلا أو ستيفن سودربرغ، فأهمية

الحبكة أقل بكثير. في حال كانت الحكمة مهمة، يخبو بريق الشخصية، وإذا كانت الشخصية مهمة، فالجانب النفسي يصبح محور الاهتمام والجوهر، بينما تصبح الحكمة أمراً ثانوياً.

يحتاج المخرج أيضاً إلى إبراز مبادئ الشخصية وتسلط الضوء عليها. ما هو أجسه في الحياة؟ يستطيع المخرج من خلال فكرة المخرج صياغة ما يهمه من المبادئ والقيم في قصة الفيلم والتركيز عليها. في الحقيقة جميعنا فضوليون بطريقة أو بأخرى لمعرفة خفايا ذواتنا، والمخرج الذي يريد كسب محبة جمهور المشاهدين يحاول أن يكون مبهراً، وربما هزلياً عند سرد القصة. وقد يحاول مخرج آخر إثارة إعجاب الجمهور فيسعى وراء أكثر الطرق تعقيداً وتحدياً في سرد القصة. وثمة مخرج آخر يجذبه تحدي مشروع الفيلم بحد ذاته، إذ كلما زاد المشروع صعوبة، زاد ارتباط المخرج بالفيلم. ومن هذا المنطلق يسعى مخرجو الأفلام الكوميدية إلى كسب محبة جمهورهم (مثل فيلم "اللقاء مع عائلة فوكر")، في حين يسعى مخرجون أمثال ستيفن سبيلبرغ (بفيلمه "لائحة شندلر") إلى كسب محبة وودّ جمهور المشاهدين واحترامهم في آن معاً. وفي فيلم "٢٠٠١: أوبيسا الفضاء" تحدى ستانلي كوبريك التعامل مع تاريخ البشرية وغير ذلك من القضايا الفلسفية المرتبطة بعلاقة الإنسان بالتكنولوجيا. يكمن التحدي بالنسبة لكوبريك في ابتكار شكل من أشكال التأمل بواسطة الصور، لا بالكلمات، لاستعراض العلاقة الجدلية بين الإنسان والتكنولوجيا. تعدّ هذه الأهداف مرشحات مهمة أثناء قيام المخرجين بتكوين فكرة المخرج اللازمة لهم.

ما أحاول الإشارة إليه هو ضرورة توافر جملة من الأهداف الإبداعية والشخصية لدى المخرج عند اختيار الالتزام بقصة ما. وما أرمي إليه أيضاً هو أن هذا الالتزام يتطلب صياغة تبين كيفية شعور المخرج نحو الشخصية الرئيسية، وكيف يريدنا نحن جمهور المشاهدين أن نشعر نحو تلك الشخصية.

يبدأ المخرج تطوير فكرة المخرج من خلال تفسير نص السيناريو. ما المفهوم أو الفكرة الأساسية للقصة؟ من الأفضل النظر في الفكرة الأساسية في ضوء خيارين متناقضين يواجهان الشخصية الرئيسية (البطل). فالحب أو المال هو الخيار الذي يواجهه البطل في فيلم "تيتانيك". طموح الشاب لأن يصبح مهاجراً مثل أبيه، أو يكون مختلفاً عنه هو الفكرة الأساسية في فيلم "الأصدقاء الأربعة". كما أن القبول بالبقاء طوال العمر كمحامي تعويضات يتصدى القضايا ليسلب المال، أو استعادة كرامته، هما الخياران اللذان يواجههما البطل (الشخصية الرئيسية) في فيلم "قرار المحكمة".

الفكرة الأساسية هي التي تشكل مفتاح الفيلم ومفتاح علاقتنا بالشخصية الرئيسية (البطل). لذلك فإن فهم هذه الفكرة والتطلع لاستكشافها يقودنا إلى صياغة فكرة المخرج. ما مدى شغف المخرج بالفكرة الأساسية؟ وما الطريقة التي يجب اتباعها للوصول إلى الفكرة الأساسية؟ أراد فرانك كابرا في فيلمه "السيد سميث يذهب إلى واشنطن" المبالغة في زيادة أهمية الخيار المثالي للفكرة الأساسية المتعلقة ببطل فيلمه. كما أراد تشويه صورة الخيار الآخر ("الواقعية السياسية الحقيقية") ونتائجه على السلوك الشخصي، ما يعني أن فكرة المخرج الخاصة بفرانك كابرا تطلبت المبالغة في التعبير عن خيار الفكرة الأساسية. ينطوي أسلوب المغالاة الذي اتبعه كابرا على المغامرة (مثل الكاريكاتير والمسرحية الهزلية الساخرة) لكنه ساعده أيضاً على شحن عواطفه إزاء آرائه الشعبية.

تكمّن إحدى الأدوات المهمة لصياغة فكرة المخرج في بناء الخلفية الدرامية لشخصيات الفيلم وأحداثه. إن نشأة مكسيموس وكومودوس، البطل وغريمه في فيلم "المجالد"، كأخوة تقريباً تجعل صراعهما الحالي يأخذ طابعاً شخصياً مؤلماً. وفي فيلم المخرج روبرت ألدريتش "الهجوم" الذي يحكي قصة معركة "بلج" خلال الحرب العالمية الثانية، نجد أن البطل وغريم البطل تربط

بينهما صلة مشتركة. ففي جنوب الولايات المتحدة كان والد غريم البطل زعيماً سياسياً، وكان البطل شاباً طموحاً ويتمتع بإمكانات متميزة ويحظى باهتمام الزعيم السياسي المحلي الذي طلب منه الاهتمام بابنه الفاشل. إن الإحساس بالتوتر بين الابنين المتصارعين يعطي هذه القصة الحربية معنى أعمق: أسطورة "هابيل وقابيل" في هذين المثالين هي فكرة المخرج.

الطريقة الأخرى لتطوير فكرة المخرج هي العمل مع معنى ضمني مبطن معين في السرد. "هوية بورن" فيلم يتمتع بحبكة قوية ومتماسكة زاخرة بالإثارة والتشويق. يرصد الفيلم قصة قاتل متعاقد مع وكالة الاستخبارات الأمريكية يفقد ذاكرته فيطارده المسؤول الذي استأجر خدماته بالأصل سعياً للتخلص منه. يتمحور المعنى المبطن حول العزلة والوحدة، وأفطع أنواع العزلة التي يمكن للمرء أن يعيشها هي الاعتقاد بأن الآخرين تخلوا عنه. لم تقتصر فكرة المخرج لدى دوغ لايمان على العزلة الرهيبة التي يعيشها البطل فحسب، بل تناولت أيضاً العزلة التي تعيشها شخصيات أخرى في الفيلم، وكل مشهد يتحدث عن آثار العزلة على تلك الشخصيات.

الطموح هو المعنى الضمني المبطن في الفيلم الرائع "كل شيء عن حواء" الذي يتناول موضوع المسرح والنجومية. يقود هذا الطموح كل شخصية من شخصيات الفيلم إلى أماكن مختلفة. لقد استخدم جوزيف مانكفيتش "الطموح" كفكرة مخرج وحاول سبر أعماق ذلك الطموح والغرور وحتى اليأس من هذا الطموح، وما ينجم عن ذلك من شعور كل شخصية بالذلّ والعار. فكلما كبر الطموح، زاد احتمال فقدان الكرامة.

المعنى الضمني المبطن لفيلم "الطريق إلى الهلاك" بإخراج سام منديز هو الحب الأبوي، والمعنى المبطن لفيلم "روربا اليوناني" بإخراج مايكل كاكويانيس هو قوة الحياة. لقد استخدم المخرجان المعنى المبطن في كلا الفيلمين كفكرة مخرج بهدف إثراء معنى فيلم العصابات الكلاسيكي

والميلودراما الكلاسيكية. لذلك يُعدّ المعنى الضمني المبطن من أكثر الطرق وضوحاً التي تتيح للمخرج الوصول إلى فكرة المخرج.

يمكن لمنحنى الشخصية أيضاً أن يصبح وسيلة مفيدة للتعبير عن فكرة المخرج، لكن بث الحياة في منحنى الشخصية بأمانة بواسطة فكرة المخرج يفرض على هذه الفكرة أن تحمل طابع المفاجأة. إن جميع القصص السينمائية، أو على الأقل تلك القصص التي تسيّرّها الشخصيات، هي بالأساس قصص تعتمد على تحوّل الشخصية. فقصص التأقلم مع المجتمع وقصص المرافقة أو ضياع البراءة والبساطة ليست مفاجئة بحد ذاتها؛ لأن ما يكسبها عنصر المفاجأة هو استخدام الموضوعات ذات المغزى العميق كفكرة مخرج وكأداة تحوّل للشخصية. ثمة مثالان يوضحان هذه الطريقة. في فيلم المخرج ويليام وايلر "الوريثة" المقتبس من رواية هنري جيمس "ساحة واشنطن" يعرفنا منحنى الشخصية إلى البطلة التي نجدها فتاة بسيطة لكنها ثرية في الوقت نفسه. ثمة علاقتان مهمتان في الفيلم: أب متسرع في أحكامه ويعامل ابنته بقسوة؛ وشاب وسيم يريد الزواج من تلك الفتاة طمعاً بالمال. توافق البطلة في البداية على فكرة الزواج مهما كان الثمن، لكنها في النهاية ترفض ذلك الشاب الذي يتقدم لطلب يدها بعد أن تكتشف أن والدها كان محقاً في حكمه على العريس المحتمل. تظهر الابنة بادئ مفتحة للحياة ومتهورة في أفكارها، لكنها في النهاية تشعر بالمرارة وتصبح ناضجة التفكير وواقعية في أمور حياتها. يمثل منحنى الشخصية في هذه الحالة فقدان عنصر البراءة، بينما تبين فكرة المخرج كيف تلعب خيبة الأمل دوراً أساسياً في حيوات جميع الشخصيات، وكيف تقوم خيبات الأمل هذه بتسيير نتيجة منحنى الشخصية. فالأب يخيب أمله عندما تفارق زوجته الحياة أثناء المخاض ولا يبقى له سوى الابنة، في حين يخيب أمل هذه الابنة لأجل افتقاد الأب لزوجته الحبيبة، كما يخيب أملها عندما تكتشف أن أبيها كان محقاً في رأيه حول سوء نية الشاب الذي أراد الزواج منها.

المثال الثاني هو فيلم "ريت لورينزو" بإخراج جورج ميلو. يُرزق زوجان بطفل في السنوات الأخيرة من حياتهما، لكن هذه الأسرة هي الثانية بالنسبة للزوج، إذ لديه ولدان كبيران من زواجه الأول. يتجلى الحادث المثير في الفيلم بمرض عضال يصاب به الطفل الصغير البالغ من العمر خمس سنوات. الشخصية الرئيسية في الفيلم هي الزوجة التي وضعت الطفل عندما بلغت سن الأربعين. منحنى الشخصية هو اكتشاف البطلة للأمومة في فترة متأخرة نسبياً من الحياة، وسعادتها المطلقة بهذه الأمومة. تهدد بداية مرض الطفل بسلب الأمومة منها بعد أن اكتشفت هذه المشاعر الجديدة. ينتهي منحنى الشخصية ببقاء الطفل على قيد الحياة لكنه يصبح معوقاً بسبب المرض. تشعر الأم بالإحباط لكنها لا تنهار بما أنها طورت لنفسها فهماً يجعلها تدرك معنى الأمومة. ظل الحب موجوداً طوال الوقت، ثم حلّ محله الصبر والمشاركة الوجدانية وأشياء غير ملموسة أو روحانية تكمل إحساس الحب الذي عاشته الزوجة في بداية القصة. منحنى الشخصية في هذا الفيلم هو المراهقة بما أن تلك المرأة أصبحت ناضجة خلال تطور أحداث القصة. نستطيع مشاهدة الحكمة مع تفاقم حالة مرض الطفل وجهود الأبوين للعمل مع الأطباء من أجل العثور على علاج للمرض الذي أصاب طفلهما. تتجلى فكرة المخرج في فيلم "ريت لورينزو" في قوة الإرادة كإحدى قوى الطبيعة. فالأطباء يعتقدون بأن الطفل سوف يموت، لكن الطفل الذي انتظرت الأم مجيئه إلى هذا العالم بفارغ الصبر لن تتخلى عنه ببساطة. إن وجود الإرادة في سلوكها وفي جهود زوجها وفي الإفريقيين الذين ترعرع الطفل وسطهم هي إرادة تتم عن قوة مفاجئة وواضحة في نتيجة الفيلم. والإرادة هي المفاجأة التي تغير الحكمة في النهاية وتتيح اكتشاف العلاج الذي ينقذ الطفل لورينزو، ما يؤدي إلى تغيير منحنى الشخصية. قد يصبح منحنى الشخصية وعنصر المفاجأة وسيلتين لتحقيق فكرة المخرج في الفيلم، وبالتالي يستطيع المخرج اكتشاف الأداة التي ستصبح فكرة المخرج من خلال استكشاف منحنى الشخصية وما يؤدي إلى حدوث التغيير.

عندما يجد المخرج فكرة في تفسير نص السيناريو، يمكن عندئذ استخدام فكرة المخرج لصياغة وقولية أداء الممثلين وتنظيم اللقطات لصالح الفكرة. ثم يستخدم المونتاج هذه اللقطات لدمج تفسير النص وأداء الممثلين مع فكرة المخرج. لا يمكن اعتماد فكرة المخرج إلا من خلال تفحص السيناريو وإدراك أولويات المخرج بصفته روائياً للقصة. إن استخدام تفسير النص كوسيلة لتحديد فكرة المخرج يعبر بصورة أفضل عما يحتاجه المخرج من الممثلين واستخدام الكاميرا بهدف تحقيق فكرة المخرج. (راجع الملحق في نهاية الكتاب) والآن بعد وضع مفهوم فكرة المخرج، لابد من النظر في الطريقة التي يستخدمها المخرجون للاستعانة بتلك الأفكار، ولكن ينبغي علينا أولاً تحديد مكونات الإخراج الكفؤ والإخراج الجيد والإخراج البارِع.

* * *

الهيئة العامة
السنورية للكتاب



الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفصل الثالث

المخرج الكُفُو

يتميز المخرج الكُفُو بتفسيره المباشر للنص الذي تتدرج فيه الشخصية والسرد، ويغيب عنه المعنى الضمني المبطن. لكن توجيه الممثلين وخيارات استخدام الكاميرا تدعم ذلك التفسير. غالباً ما يتميز المخرجون الأكفاء بأسلوب تصوير نابض بالحياة، لكن هذا الأسلوب لا يزيد من عمق المعنى.

نعود ثانية إلى مصطلح "المخرج الكُفُو". سأرسم في الفصول الثلاثة التالية خارطة طريق تبين أولاً الكفاءة في الإخراج، ثم الانتقال إلى زيادة أهمية الإخراج (المخرج الجيد)، وانتهاءً باستخدام عملية التحول في الإخراج (المخرج البارع). أعلم بأن مصطلح "كُفُو" ينطوي على معنى "ليس جيداً بما فيه الكفاية"، وسوف أترك هذا المعنى المحتمل يأخذ أبعاده لكن ما أقصده بالأساس هو استخدام القراء لهذا الفصل كخط بداية يقررون من خلاله ما يجعل الإخراج إما كُفُوّاً أو جيداً بما فيه الكفاية. كان بمقدوري استخدام مصطلح أكثر سهولة "الإخراج التقني أو الفني"، لكنني لم أرغب بالخلط بين موضوع هذا الفصل ودور المخرج المحدد في التلفزيون والمعروف باسم المخرج الفني أو مخرج الاستوديو، وهو الشخص الذي يوجه وينسق حركات

الكاميرات المتعددة ضمن عرض تلفزيوني مباشر أو مسجل، بدءاً من نشرة الأخبار إلى كوميديا الموقف. ولكن ينبغي أن لا نغفل عن العبارتين "كفو تقنياً" و"خامل إبداعياً" بهدف الحصول على معنى مركّب يبين قصدي باستخدام مصطلح المخرج الكفو.

ما يطلبه الجمهور

سواء أكان ذهاب المشاهدين إلى دور السينما بقصد التسلية والترفيه أم للشعور بتجربة سينمائية جادة تتطوي على التحدي، وسواء أكانوا يبحثون عمّا هو مألوف أم يرغبون بمشاهدة الغرائب، فإننا نعلم أنهم عند مشاهدة الفيلم يريدون أكثر من العبارات المكررة في المسلسل الإذاعي والتلفزيوني "دراغيت". ومهما كان نوع الفيلم أو المفاجأة أو المعنى الضمني المبطن أو الأسلوب فإنها جميعاً عناصر تعزز تجربة الفيلم بالنسبة لجمهور المشاهدين.

بإمكاننا صياغة مجموعة من التوقعات الدليلية التي تتجاوز الفكرة العامة "هروب المشاهدين من الحياة لمدة ساعتين". أعتقد أولاً أن جماهير المشاهدين يريدون قصة محبوكة جيداً، ما يعني وضوح القصة من وجهة نظر المخرج. مثالان جيدان عن المخرجين الذين يسردون قصة مركبة بوضوح تام هما فريد زينرمان بفيلمه "يوم ابن آوى" (١٩٧٧) وروبرت زيمكس بفيلمه "العودة للمستقبل" (١٩٨٣). ولكن عندما تفتقر القصة للوضوح، تصبح الزلات والهفوات أمراً محتملاً حتى مع المخرجين الجيدين، ومثال ذلك سام بيكنبا الذي يفقد التركيز السرد في فيلمه "أحضروا لي رأس الفريدو غارسيا"، وفي فيلمه "عطلة أوسترمان". يقدم كلا الفيلمين مثلاً عمّا لا يرغبه جمهور المشاهدين.

البراعة في التعامل مع نوع الفيلم هي الهدف الثاني بالنسبة للمشاهدين. فعندما نذهب لمشاهدة فيلم من أفلام الإثارة والتشويق، فهذا يعني أننا نريد

مشاهدة فيلم إثارة وتشويق؛ وعندما نذهب لمشاهدة فيلم كوميدي من أفلام كوميديا الموقف، فإننا نريد الضحك والترويح عن أنفسنا. يمثل فيلم المخرج سيدني بولاك "توتسي" (١٩٨٢) نوع الفيلم الذي يبحث عنه المتفرج عند مشاهدة أحد أفلام كوميديا الموقف، كما يمثل فيلم المخرج جون فرانكهايمر "رونن" نوع فيلم الإثارة والتشويق الذي يسعى الجمهور لمشاهدته عندما يحضرون فيلم إثارة وتشويق. فرنسيس فورد كوبولا صنع أفلاماً عظيمة كثيرة، لكنه غفل عن إبراز عنصر الحركة (الأكشن) عندما صورّ فيلم كوميديا الموقف "جاك" (١٩٩٥)، وكذلك الأمر عندما صورّ فيلم الإثارة والتشويق "صانع المطر" (١٩٩٧). تمثل هذه الزلات غياب البراعة في التعامل مع نوع الفيلم بطريقة تبعد جمهور المشاهدين عن الفيلم.

يبحث المشاهدون أيضاً عن أسلوب يرتقي بمستوى السرد. يدرك ستيفن سبيلبرغ هذه الفكرة إدراكاً جيداً، إذ تتمتع سلسلة أفلامه التي تحمل عنوان "إنديانا جونز" بجو من المرح والفكاهة، ما يرتقي بتجربة الفيلم من مستوى حبكة أفلام الدرجة المتوسطة إلى إحساس ممتع ولطيف بالمرح. كما يشكل فيلم سبيلبرغ "إمبراطورية الشمس" (١٩٨٤) ثقافة غريبة ومدهشة لفتى بريطاني في معسكر اعتقال ياباني حربي تساعد على تحمل مشقة ومتاعب المعتقل. ينتقل سبيلبرغ إلى أسلوب مغاير تماماً مشابه للأفلام التسجيلية في مشهد تطهير حي الأقليات اليهودية بفيلم "لائحة شندلر"، ومشهد معركة قوات التحالف الغربي الذي يستهل به فيلم "إنقاذ الجندي راين". بما أن سبيلبرغ لديه أهداف يريد تحقيقها من كلا الفيلمين، فإن هذه المشاهد ترتقي بهما إلى مستوى مؤثر جداً. إن هذا النوع من أساليب الإخراج مهم جداً بالنسبة للجمهور عند مشاهدة فيلم سينمائي.

يريد الجمهور رحلة وجدانية مؤثرة عند مشاهدة الفيلم، ما يتطلب دعوة الجمهور إلى التواصل وجدانياً وشعورياً مع شخصية البطل، ومن ثم التعبير

عن الصراع الداخلي الذي يعيشه هذا البطل. خير مثال على هذه الفكرة هو فيلم باتريس شيرو "الملكة مارغو" (١٩٨٦) الذي تضطر فيه الأميرة الكاثوليكية مارغو بإكراه من والدتها كاترين دو ميديسيس إلى الزواج من البروتستانت هنري بوربون من نافاري. تدور أحداث الفيلم في العام ١٥٧٢ حين يحتدم الصراع بين البروتستانت والكاثوليك للوصول إلى سدة الحكم في فرنسا. يتمثل أحد أهم العناصر في الحبكة بمذبحة "القديس بارتولوميو"، وهي مذبحة تُرتكب بمعرفة الدولة ويُسفك خلالها دم البروتستانتين على يد الحكام الكاثوليك. تتمثل الرحلة الداخلية للأميرة مارغو التي تشكل الجوهر العاطفي للقصة، حب مارغو لزوجها البروتستانت. وبسبب هذا الحب تختار مارغو الانحياز إلى جانب زوجها هنري ضد والدتها وأختها، ما يؤدي إلى تخلي مارغو عن شبكة الأمان المحيطة بها والمخاطرة بكل شيء، وبالتالي فإنها تشاطر جمهور المشاهدين رحلتها العاطفية وترجّ بهم أيضاً في صراعها الشخصي وعملية التحول التي تمرّ بها.

كما صوّر صانع الأفلام باتريس شيرو فيلم "علاقة حميمة" (١٩٩٩) الذي يرصد قصة غريبين يلتقيان كل أسبوع لممارسة الحب في لندن المعاصرة. مع أن البطل يصبح مفتوناً بمحبوبته، إلا أننا لا نعرف شيئاً عن حياته الداخلية، وبالتالي فإن تجربة الفيلم لا تحرك مشاعرنا على الإطلاق، مع إنها تجربة حسية تتعلق بالأحاسيس. يستبعد فيلم "علاقة حميمة" مشاركة جمهور المشاهدين وتفاعلهم مع الفيلم، على عكس التجربة التي يعيشها المتفرج بفيلم المخرج شيرو "الملكة مارغو".

مع أن مصطلح "المعنى الضمني المبطن" يحمل في طياته صدىً مسرحياً رناناً، لكن المشاهدين الذين يعيشون تجربته يشعرون بالرضا لما ينطوي عليه من طموح. فيلم المخرج جونثان جيم "صمت الحملان" (١٩٩٤) عبارة عن قصة بوليسية تسيّرُها حبكة الفيلم: العثور على القاتل المتسلسل

بوفالو بيل. لكن الفيلم يتناول أيضاً بلوغ كلاريس سن الرشد واكتسابها الخبرة المهنية في دراستها. ومثل باقي ضحايا بوفالو بيل النساء، قد تصبح كلاريس نفسها ضحية الرجال، أو بإمكانها أن تتجنب التحول إلى ضحية. هذا هو المعنى الضمني المبطن في فيلم "صمت الحملان". من جهة ثانية، يحوي فيلم المخرج بيتر جاكسون "سيد الخواتم" (٢٠٠٠-٢٠٠٤) أكثر من حبكة واحدة، لكن دعونا نركز هنا على رحلة فرودو لتخليص العالم من الخاتم الذي يشرك صراعه الشخصي مع قوة الخير والشر التي يمثلها الخاتم. تتجح جهود فرودو لكنه يتغير إلى الأبد بسبب الصراع الداخلي الذي مرّ به أثناء نقل الخاتم. على نحوٍ موازٍ، يضطر (الرجل العنكبوت) لمحاربة الأعمال الشريرة التي يرتكبها دكتور أوكتافيوس في فيلم المخرج سام رايمي "الرجل العنكبوت - ٢" (٢٠٠٤)، لكنه يضطر أيضاً للتعامل مع الصراع الداخلي المحتدم بين أهدافه الشخصية وحسّه بالمسؤولية تجاه مجتمعه. في كل حالة أنشأ وجود المعنى الضمني المبطن القوي فيلماً من نوع محدد وارتقى به إلى تجربة سينمائية قوية وهادفة.

وأخيراً، فإن الجمهور يحب المفاجآت ويريد الإحساس بهذه المتعة عن طريق تبدلات الحبكة وتغيراتها المفاجئة، كما يريد أن يتفاجأ بسلوك الشخصيات. ففكرة نشوء نوع من أنواع الحب (احترام عاطفي على أقل تقدير) بين السفاح هانيبال ليكتر وكلاريس ستارلينغ التابعة لمكتب المباحث الفيدرالية يشكل مفاجأة ممتعة لجمهور المشاهدين، مثلما يتجلى الضعف وسرعة التأثر في البطل إنديانا جونز عندما يكون بصحبة أبيه في فيلم "إنديانا جونز والحملة الصليبية الأخيرة" (١٩٨٧). إن إبراز عنصر المفاجأة على شكل حوار أو انحراف سلوكي أو تبدل في الحبكة لا يثير إعجاب المشاهدين فحسب، بل يحظى بكل تقديرهم واستحسانهم أيضاً.

المخرج والكفاءة

ما المقصود بعبارة "كفاءة الإخراج"؟ ثمة نوعان استثنائيان للإخراج تكمن الكفاءة بينهما. يتصف أحد هذين النوعين برداءة تجعله يكتسب ميزة ترويجية وترفيهية مفرطة، وخير مثال على هذا النوع هو أفلام إد وود. أما في النوع الآخر فيبرز صانعو أفلام جيّدون ممن أضافوا أهمية استثنائية إلى مشاريعهم السينمائية، لكنهم قلما ارتكبوا الهفوات أو الزلات. جون فرانكهايمر، مخرج الفيلم الرائع "المرشح المنشوري" (١٩٦٢)، صوّر أيضاً "عام المسدس" (١٩٨٥)؛ ويليام فرايدكين الذي أخرج "طارد الأرواح الشريرة" (١٩٧٣) و"الاتصال الفرنسي" (١٩٧٠)، أخرج أيضاً فيلم "المطارّد" (٢٠٠٣). يمكن لهفوات كهذه أن تحدث بسبب مشكلات شخصية أو مهنية، والمقصود بذلك هو أن بعض الأعمال السيئة قد ينفذها المخرجون الجيّدون بين الحين والآخر.

يأتي وسط هذين التطرفين عدد من أكثر المخرجين التجاريين في تاريخ السينما. كي أوضح قصدي في هذا الشأن، سأركز على ثلاثة مخرجين: بريث راتنر بفيلمه "التنين الأحمر"، وكريس كولومبوس بفيلمه "السيدة داوتفاير"، وريتشارد دونر بفيلمه "نظرية المؤامرة". نكتفي الآن بمثال فيلم "التنين الأحمر" المنقول عن رواية "هانيبال" لمؤلفها توماس هاريس، وهو الاقتباس السينمائي الثاني من تلك الرواية. تركز نسخة بريث راتنر على الحكمة للعثور على القاتل المتسلسل. نشعر في هذا الفيلم بحضور شخصية ليكتر، لكنها ليست تلك الشخصية المركزية التي نشاهدها في فيلم "صمت الحملان" المنقول عن رواية أخرى ألفها هاريس كمتابعة لروايته السابقة. ومع ذلك نجد شخصية ليكتر تقرّم البطل، المحلل النفساني إد نورتن التابع لمكتب المباحث الفيدرالية، كما تقرّم غريم البطل رالف فاينس.

أما النسخة الأولى من الفيلم التي ظهرت بعنوان "صائد البشر" (١٩٨٦) للمخرج مايكل مان فقد استخدمت الاضطراب العاطفي وتقلبات المزاج العنيفة

المتأصلة كفكرة مخرج. يشترك البطل وغريمه والصحفي، وبالطبع هاننيبال ليكتر، بحالة مزعجة ومقلقة من الاضطراب النفسي أو الخوف من ذلك الاضطراب، وبالتالي تظهر أفعالهم وردود أفعالهم كمفاجأة للشخصية والمشاهدين الغارقين في ذلك الاضطراب. يقدم مايكل مان طوال الفيلم تصورات مسبقة مرتبة جيداً تتم عن حسن سير السلوك. عندما ينشب العنف في مشاهد جرائم القتل والقضاء على الصحفي، يصبح هذا العنف مروّعاً نتيجة تفكك وتبدد العالم المنظم والمرتب الذي قدمه لنا مايكل مان بصرياً. النتيجة هي التجربة المؤثرة والمقلقة للصورة التي كونها فيلم "صائد البشر" من خلال استخدام فكرة المخرج لزيادة أهمية السرد. هذه النتيجة هي التي تميز المخرج الكفو عن المخرج الجيد. تقدم لنا دراسة الحاليتين النموذجيتين التاليتين ملفين إبداعيين لمخرجين كفوعين، هما أنطوان فوكوا وسامون وينسر.

دراسة الحالة النموذجية الأولى - المخرج الكفو:

أنطوان فوكوا ("الملك آرثر"، ٢٠٠٤)

يشتهر أنطوان فوكوا بفيلمه "يوم التدريب" الصادر في العام ٢٠٠١، بطولة الممثل دينزل واشنطن الحائز على جائزة الأوسكار عن أدائه المميز بالفيلم. ثم جاء فيلمه "الملك آرثر" (٢٠٠٤) بعد "دموع الشمس" (٢٠٠٣)، بطولة بروس ويليس، لكن "الملك آرثر" هو من أضخم أفلام فوكوا من حيث الإنتاج والميزانية. لقد شكلت أسطورة الملك آرثر في تاريخ إنكلترا المبكر وفرسان الطاولة المستديرة مصدراً لاقتباسات سينمائية متنوعة. ففيلم المخرج كورنيل وايلد "سيف لانسوت" (١٩٦٣) يروي القصة ضمن نوع أفلام المغامرات والحركة (الأكشن)؛ وفيلم المخرج جون بورمان "إكسكاليبور" (١٩٨١) يروي هذه القصة كقصة رمزية أخلاقية، في حين يروي فيلم

المخرج جوشوا لوغان "كاميلوت" (١٩٦٧) القصة نفسها كفيلم استعراضي، أما فيلم المخرج فوكوا فيعدّ استعراضاً بحثاً للمغامرات والأكشن.

فوكوا الذي اعتمد على سيناريو ديفيد فرانتسوني، يصور لنا آرثر كرجل روماني وبريطاني في آن معاً. ينتمي فرسان آرثر إلى سلاح فرسان "سارماتيا" الشرقيين القادمين من السهول المحاذية للبحر الأسود. يدين هؤلاء الفرسان بالقتال لصالح روما لمدة ١٥ سنة، ويجري إرسالهم إلى بريطانيا التي تعدّ أبعد موقع عسكري في الإمبراطورية الرومانية. ما يزيد الأمور تعقيداً هو تخلي روما الوشيك عن بريطانيا. عندما نبدأ متابعة القصة، نجد أن الفرسان قد بقي لهم يوماً واحداً للوفاء بالتزامهم وتنفيذ مهامهم لروما، لكن ثمة مهمة واحدة أخيرة ينبغي على آرثر وفرسانه تنفيذها: إنقاذ عائلة رومانية ذات شأن ومهمة بالنسبة للبابوية في روما. المشكلة هي أن تلك العائلة تقيم عند شمال جدار "هادران" الذي يشكل حدود الإمبراطورية الرومانية من جهة الشمال. يضطر آرثر وفرسانه لعبور غابة البرابرة، وهم بريطانيون وثيون لم يرضخوا أبداً لحكم الرومان. ثمة جانب آخر يزيد القصة تعقيداً وهو أن السكسونيين الذين لا يعرفون الرحمة قد غزوا بريطانيا من جهة الشمال، مشكلين بذلك تهديداً حقيقياً لأنهم لا يتورعون عن تدمير كل ما يصادف طريقهم.

تدور أحداث الفيلم سنة ٤٥٠ ميلادية حين تكون روما خاضعة لسيطرة البابا والكنيسة، في حين يكون البرابرة وفرسان آرثر من الوثنيين. يكتشف الفرسان عند وصولهم إلى الدارة الرومانية أن الرهبان يلجؤون إلى تعذيب البرابرة وقتلهم. يتدخل آرثر وينقذ اثنين من البرابرة مازالا على قيد الحياة، وهما فتى صغير وامرأة تدعى جنيفر. يمثل تدخل آرثر أول ابتعاد له عن سلطة روما وتصبح جنيفر بالنسبة له صوت بريطانيا الناطق بلسان البريطانيين كلهم. خلال رحلة العودة إلى جدار "هادران" يناشد ميرلين، زعيم البرابرة، آرثر كي يتولى قيادة جميع البريطانيين ضد عدوهم المشترك (السكسونيين).

يحث الفارس البارز لانسلوت صديقه آرثر على عدم التورط ومغادرة المكان بدافع المصلحة الشخصية، لكن آرثر لا يستطيع الرحيل كما يفعل غيره من الرومان، ويقود البريطانيون لهزم السكسونيين. يلاقي عدد من فرسانه، بمن فيهم لانسلوت، مصرعهم في المعركة، ويصبح آرثر ملكاً ويتخذ جنيفر زوجة له ويعلن بريطانيا آخر معاقل الحرية، وينتهي الفيلم عند هذه النقطة.

يهمش النص حسب طريقة عرضه الموضوع الوثني/المسيحي للقصة التي باتت عنصراً ضرورياً لقصة فيلم "إسكاليبور" بإخراج بورمان. وبدلاً من ذلك، نجد أن الموضوع هو الحكمة: يرحل الرومانيون ويأتي السكسونيون، بينما يقاتل البرابرة الرومان دفاعاً عن أرضهم. ما سيفعل آرثر؟ وما سيفعل فرسانه الذين لا ينتمون إلى أصل بريطاني؟ مع أن آرثر يتحدث عن المساواة والحرية، إلا أننا نشاهده في المقام الأول كمحارب موهوب، كما أن فرسانه محاربون بارعون مثله ويتمتعون بالوسامة بالرغم من التباين الواضح فيما بينهم من حيث البنية، إذ يتميز بعضهم بالقوة والعضلات المقتولة أكثر من الآخرين، لكنهم جميعاً في الأساس رجال طيبون من دون أدنى شك.

مع أن جنيفر هي موضع اهتمام الحب في قصة الفيلم، إلا أنها حبة الضمير أكثر من مجرد عاشقة وتتقن فنون الحرب والقتال أيضاً. ولو رغبت بتصنيف مجموعة هؤلاء الأبطال، فسأدعوهم نبلاء لما يتمتعون به من مثاليات ومحاسن الزمالة، لكن هذا التصنيف نمطي أكثر منه مقنع، ويناسب فيلم مغامرات وحركة تسير الحكمة أحداثه كلها، وقد استخدم فوكوا الطريقة نفسها لتصنيف فريق الإنقاذ العسكري في فيلم "دموع الشمس".

ومتلما تبدو الشخصيات الطبية طيبة في طبيعتها، فإن الشخصيات السيئة سيئة أيضاً وملائمة لأداء أدوار غرماء البطل في فيلم المغامرات والحركة (الأكشن). يؤدي الممثل ستيلان سكارسجارد دور زعيم السكسونيين، وينقل

معنى قسوة القلب إلى مستوى آخر. ولا بدّ من القول أن مشاهدة ممثل جيد يؤدي دوراً نمطياً هو أمر ممتع ولا شك.

تتجسد أولوية المخرج في "الملك آرثر" بحبكة الفيلم. يستهل الفيلم أحداثه بمشاهد المعركة التي تقدم لنا آرثر وفرسانه أثناء الاشتباك مع البرابرة الذين هاجموا قافلة رومانية، ثم تتشب المعارك مع السكسونيين حيث تجري المعركة الأولى على بحيرة متجمدة، ويخوضها ثمانية فرسان ضد ألف سكسوني. كما أن الأحوال ليست أفضل بعد عدة أيام حين يواجه آلاف السكسونيين آرثر وفرسانه والبرابرة عند "بادون هيل" داخل حدود جدار "هادريان" العظيم. تبرهن كل معركة أن التكتيك والشجاعة والتصميم عبارة عن عناصر تؤدي إلى تحقيق النصر.

يجري وضع الشخصيات الروائية ورسم معالمها وتحديد أدوارها بين مشاهد المعارك، لكن عرض الشخصيات يتم بصورة مختزلة؛ فأحد فرسان آرثر لديه صقر، وأقوى فرسانه وأضخمهم بنية يتولى رعاية الفتى البربري الذي يتم تحريره في الدارة الرومانية. الفارس الذي يأتي في المرتبة الثانية من حيث قوة وضخامة البنية لديه ١١ طفلاً غير شرعيين. يتميز فارس آخر من فرسان آرثر بمهارة لا توصف في استخدام القوس والسهم، في حين يبدو فارس آخر تشاؤمياً إلى أبعد الحدود. ما أقصده من هذا الوصف هو أن الشخصية بالنسبة لفوكوا ليست مهمة بقدر أهمية الحبكة.

بالرغم من وجود تغيرات وتبدلات كثيرة جداً في حبكة "الملك آرثر" إلا أن القصة تفتقر إلى زخم عنصر المفاجأة. لذلك يعدّ فيلم فوكوا لافتاً من الناحية البصرية، وهو ما سنتطرق إليه قريباً، لكن آليات الحبكة لا تفاجئنا أو تنيرنا، ما يوصلنا إلى وجهة نظر المخرج، أو افتقاره لوجهة النظر.

قلة قليلة فقط من الشخصيات التاريخية غير الملك آرثر التي تستحضر إلى ذهننا الحماس أكثر من شخصية الملك آرثر. فهل كان آرثر مثالياً؟ وهل

كان رجلاً سابقاً لعصره؟ أو هل كان أحق؟ لقد حاول المخرج أنطوان فوكوا والممثل أوين، الذي لعب دور البطولة، عرض آرثر كرجل مثالي ونبيل، لكنه يبدو في المقام الأول قائداً عظيماً ومحارباً من الطراز الأول، وبالتالي فإن آرثر الذي صورّه فوكوا في فيلمه بطل عسكري وقدمه لنا كبطل مثالي لأكرجل مثالي يتجسد في شخصية بطل، ما يعني أنه شخصية كرتونية تحمل أفكاراً رومانسية بهدف المقارنة مع قسوة وبطش خصومه. تعتمد وجهة نظر فوكوا كمخرج سينمائي على النظر إلى أسطورة آرثر كفرصة لإثارة الأحاسيس البصرية التي تشكل بالنسبة له رقعة يعرض فيها براعته كمخرج. لذلك ينبغي علينا التدقيق حيث اختار فوكوا وضع كاميرا التصوير بطريقة تستطيع بث الحياة في رؤيته الوحيدة للنص: الصراع بين الطيبين والسيئين، والأبطال يتغلبون دائماً على الأوغاد مثلما يتغلب الجمال دائماً على البشاعة، وذلك على أقل تقدير في نوع فيلم المغامرات الذي تسيّره الحكمة.

بالنسبة للمناظر الطبيعية، فقد حدد جدار "هادريان" العظيم حدود أقصى شمال الأراضي الخاضعة لسيطرة روما. تظهر تلك البقعة من الأرض في مراحل مختلفة من الفيلم مكسوة بغابات أو جبال مغطاة بالثلوج أو بحيرات متجمدة. لذلك تبدو هذه الأرض مثيرة لذكريات الماضي والأساطير ومناقضة لصحة جغرافيتها. كما يجري عرضها بصرياً تحت ستار ظلال كثيفة تُوحي بالخطر ولا تمثل مكاناً واقعياً لأحداث تجري في بيئة نشطة. فالواقعية هنا مستبعدة بحيث تجسد الأجواء العامة كل شيء في الفيلم. لقد فضل فوكوا استخدام زوايا تصوير منخفضة جداً أو مرتفعة جداً، إضافة إلى لقطات بعيدة جداً (لقطات عامة) من أجل استعراض تلك الأرض.

بالنسبة لكيفية عرض الأشخاص على الشاشة فقد جعلهم فوكوا يظهرون إما ضمن لقطات مصورة من مسافات بعيدة جداً بحيث يظهرون كنقاط على خط الأفق، أو ضمن لقطات مصورة من مسافات قريبة جداً. استخدم فوكوا

الأرض والأشخاص (آرثر وميرلين والفرسان والرومان والسكسونيين) بهدف استحضار أجواء وأحاسيس محددة. فالأمر يبدو كما لو أن كل شخص يشكل رمزاً أو بطلاً خارقاً أو وغداً رهيباً، وهي انطباعات نحصل عليها عادة بواسطة اللقطات القريبة جداً التي تؤسس طبيعة كل شخص. أما اللقطات البعيدة جداً (اللقطات العامة) فتشكل أساساً معاكساً يجعل كل شخصية تبدو كبطل فذ يستطيع البقاء على قيد الحياة. أما الإيقاع السريع في عرض تجاور الشخصيات وخصومها يزيد فقط من وتيرة الإحساس بأن البطل سيظهر إلى الوجود أثناء متابعتنا للتباين الحاصل بين الشخصيات، ولاشك أن فوكوا يستحوذ عليه أسلوب عرض الصراع بين تلك المتناقضات.

بما أن قسماً كبيراً من الحبكة يتناول القتال والمعارك، فإن الكاميرا المتحركة مهمة جداً في عملية التصوير، سواء كانت "ستيديكام" (*)، أم كاميرا مثبتة على طائرة عمودية، أو على رافعة. فالحركة تمنح بعداً جمالياً مهيباً للمعارك والمجال الواسع للأطراف المتنازعة. كما أن مونتاج الحركة والعنف المخصص للشخصيات بصورة إفرادية يشد حالة الاستحواذ بالعنف الذي يعدّ عاملاً أساسياً في ظهور الأفراد بمظهر المنتصرين خلال خوض المعارك، وبالتالي فإن حراك المعارك والقتال يصبح جوهرياً بالنسبة لفوكوا كمخرج أفلام حركة (أكشن). ومع أن مشاهد القتال في فيلمه ليست مشحونة عاطفياً كمشاهد القتال في أفلام كوبريك، ولا تتمتع بجمالية مشاهد القتال الواردة في فيلم المخرج ريدلي سكوت "المجالد"، إلا أن فوكوا يتمكن من عرض المعارك بطريقة تجعلها مقنعة ومؤثرة. كما أن الخلفية تكتسب أهمية كبيرة في فيلم فوكوا، إذ من الممتع حقاً مشاهدة المعركة التي تدور رجاها

(*) "ستيديكام": الاسم التجاري لجهاز مستعمل على نطاق واسع وظيفته موازنة الكاميرات المحمولة باليد بطريقة جيروسكوبية (من الجيروسكوب، وهو أداة تستخدم لحفظ توازن الطائرة أو الباخرة) كي تكون الصور الناتجة عن استعمال هذا الجهاز انسيابية وسلسة. (المترجم)

على الجليد، مثلما نستمتع بمشاهدة نيران الحرائق والدخان أثناء احتدام القتال على هضبة "بادون". من الواضح أن تلك المشاهد خالية من المنطق، لكن مظهر المعارك يبدو مثيراً لذكريات الماضي والأساطير بكل ما في الكلمة من معنى، مثلما تبدو مشاهد الرقص في فيلم "الرقص السريع" بإخراج أدريان هيل. أعتقد أن مظهر المعارك بالنسبة لفوكوا كان مهماً بالقدر ذاته لمعرفة من المقاتل ومن المنتصر. المعارك مثيرة وديناميكية لكنها لا تكثر بما هو منطقي ومعقول لأن ذلك لا يقع ضمن مجال اهتمام فوكوا.

"الملك آرثر"، مثل أعمال أدريان لين أو توني سكوت، فيلم سلس جداً من حيث المشاهدة ويتمتع بسرعة تشبه أسلوب مقاطع الفيديو (فيديو كليب)، لكنه يفتقر إلى المعنى الضمني المبطن ومنحني الشخصية المركب. ومع ذلك فإنه فيلم ممتع وتتوالى أحداثه بترتيب زمني منظم وبأداء تمثيلي جميل، ما يجعل مخرج الفيلم أنطوان فوكوا خير مثال على المخرج الكفو.

دراسة الحالة النموذجية الثانية - المخرج الكفو:

سايمون وينسر ('فرقة الخيالة الخفيفة"، ١٩٨٧)

"فرقة الخيالة الخفيفة" بإخراج سايمون وينسر فيلم حربي تدور أحداثه في الحرب العالمية الأولى ويتناول حملة الصحراء العسكرية البريطانية في الشرق الأوسط، ودور "فرقة الخيالة الخفيفة"، وهي فرقة مشاة محمولة قادمة من استراليا، في تلك المعارك. يعبر الشاب الاسترالي داني في بداية الفيلم عن اهتمامه بالانضمام إلى فرقة الخيالة الخفيفة، ثم يتابع الفيلم تحركات هذا الشاب وصولاً إلى الحملة العسكرية البريطانية ضد الأتراك للاستيلاء على مدينة القدس. يركز الفيلم على معركة واحدة في تلك الحملة، وهي معركة بئر السبع في فلسطين. يحل داني محل أحد المحاربين المخضرمين بعد إصابة

ألمّت به. يشكل ثلاثة أفراد مخضرمين من فرقة الخيالة الخفيفة أساس العلاقات بالنسبة لداني. يصبح هؤلاء الثلاثة بمثابة القضاة وهيئة المحلفين عندما يكتشف داني أنه لا يستطيع إطلاق النار على أحد، لذلك بدلاً من تعريض زملائه للخطر يلتحق بقسم الإسعاف. يتمكن داني خلال معركة بئر السبع من إنقاذ أحد زملائه الثلاثة، بينما يخرّ زميل آخر صريعاً في المعركة. يقع داني في غرام ممرضة، ويلتقي بضابط استخبارات غريب الأطوار وينزلق عموماً في صراع مع ضميره بينما يلجأ أفراد فرقة الخيالة الخفيفة إلى إنقاذ الوضع والفوز بالمعركة ومن ثم العودة إلى استراليا مظفرين بالنصر والمجد.

إنتاج الفيلم استرالي لكنه يختلف كثيراً عن فيلم صدر في فترة سابقة بعنوان "جاليولي" (١٩٨٢)، وهو فيلم يدين خسائر الحرب التي تتكبدها الوحدات العسكرية الاسترالية في ظل القيادة البريطانية. تعدّ طريقة وينسر ترفيفية في أساسها، ويصور بواسطتها فيلم أكشن ومغامرات، لا فيلماً حربياً. وينسر هو مخرج الفيلم التلفزيوني الشهير "الحمامة الوحيدة"، ومعروف أيضاً كمخرج تلفزيوني لأفلام ومسلسلات رعاة البقر. لقد وقع اختياري على بحث فيلم وينسر في هذا السياق لأنه مخرج ناجح وعمله ممتع جداً لدرجة تجعل النظر إلى ملاحظاتي عنه تتخذ طابعاً إيجابياً على عكس النظرة النقدية التحليلية. ما أود الإشارة إليه هو أن الخيارات التي اعتمدها وينسر قد جعلت منه مخرجاً كفؤاً بكل ما في الكلمة من معنى.

سننظر إلى تلك الخيارات عبر موشور يضم ستة معايير، الخمسة الأولى منها تتعلق بتفسير نص السيناريو، والسادس بأسلوب التصوير:

- (١) بساطة السرد أو تعقيده.
- (٢) طريقة وضع الشخصيات ورسم معالمها.
- (٣) كيفية معالجة المخرج للسرد (بطريقة حرفية، أم كنقطة بداية).

٤) عنصر المفاجأة.

٥) وجهة نظر المخرج.

٦) المكان الذي يختاره المخرج لوضع الكاميرا.

بالعودة إلى سرد "فرقة الخيالة الخفيفة"، نجد أن غاية هذا السرد المبسط تتكرر مرات عديدة: تعنتي ممرضة في المستشفى بجراح داني المصاب، وسرعان ما تتحول العلاقة بينهما من علاقة ممرضة تعنتي بمريضها إلى علاقة حب. يذهب داني في مرحلة مبكرة من أحداث الفيلم مع العقيد المسؤول عنه في دورية استطلاعية يلتقيان خلالها بضابط بريطاني برتبة رائد يراهن على سباق الخيل مع الأهالي البدو. يصطحب العقيد وداني ذلك الرائد البريطاني إلى مقر القيادة، اعتقاداً منهما أنه جاسوس. لا تمضي فترة طويلة حتى نعلم أن الرائد البريطاني هو ضابط استخبارات يعمل لصالح الجنرال إدموند اللنبي الذي سيتولى قريباً قيادة جيش الحلفاء في المنطقة. سرعان ما يصبح الجاسوس بطلاً لا غنى عنه في الحملة العسكرية التالية التي تستهدف بئر السبع. ولكن لتحقيق هذا الغرض، يجند الممرضة لخدمته وذلك بكتابة الرسالة الغرامية المزورة الموجهة من سيدة إلى زوجها الضابط، وهي رسالة تهدف أساساً إلى تضليل الأتراك عن موقع الهجوم القادم. يعتبر هذا التحول في أحداث السرد سريعاً ومبسطاً مثل باقي أحداث قصة الفيلم.

تعتمد طريقة وينسر على سرد القصة بأسلوب مبسط وسريع لا يقلل من شأن الغاية العامة المتمثلة في عرض البطولة الرومانسية لفرقة الخيالة الخفيفة الاسترالية، بحيث ينبغي أن لا يؤدي أي حدث من أحداث القصة إلى تشتيت انتباهنا عن هذه الغاية. عندما نمعن النظر في نهج وينسر لوضع الشخصيات، يبرز أماننا نموذج مشابه: داني خجول ويافع السن، وبما أنه فقد شقيقه في الحرب، يريد أن يثبت جدارته والتزامه نحو عائلته مثملاً فعل شقيقه سابقاً. لكن مشكلة داني أنه لا يقوى على قتل أي إنسان مع أنه يجيد الرماية وركوب

الخيّل. هذه هي مشكلة داني، وهي معضلة لا يواجهها أحد من زملائه الثلاثة الذين يتصفون بالخشونة والشجاعة ويفتقدون لعائلاتهم، لكن لا مشكلة لديهم في سفك دماء الآخرين، ولا نعلم عنهم غير ذلك إلا النزر اليسير.

ينقسم الضباط إلى فئتين: يتصف الضباط الإنكليز إما بالصرامة أو غرابة الأطوار، بينما يتصف الضباط الاستراليون بالحنكة وروح المغامرة والإحساس إضافة إلى أنهم عمليون، وهي صفة تغيب عن الضباط الإنكليز والألمان. الضباط الأتراك بين صفوف العدو هم فقط من يجري تصويرهم على أنهم محنكون ومحترمون، في حين نجد الضباط الألمان صارمين وغير محنكين. المرأة الوحيدة في الفيلم (المرضة) عطوفة وجادة وجميلة، وهي صفات نرغب جميعاً أن تتوافر في ممرضاتنا. ثم تقوم طريقة وينسر في وضع الشخصيات بتعزيز طريقة السرد المبسطة.

نحتاج لنقل هذا البحث إلى المستوى التالي للتأمل فيما إذا كان المخرج سيبقي السرد بسيطاً أم يتخلى عن هذه الإستراتيجية. فهل يشكل السرد المبسط نقطة بداية أم إنها نقطة النهاية؟ لابد أن أؤوه إلى أن المخرجين الأكفاء يميلون عادة للنظر إلى السرد على أنه نقطتا بداية ونهاية في آن معاً، وخير مثال على ذلك هو السرد بفيلم "فرقة الخيالة الخفيفة". توحى المعالجة الحرفية للقصة - كوصف رومانسي يستحضر ذكريات من الماضي - تجربة سينمائية لأحد فصول تاريخ استراليا العسكري من دون تغيير الوقائع. وحتى من منظور الأفلام الاسترالية فإن "فرقة الخيالة الخفيفة" يختلف عن فيلمين حربيين استراليين سابقين. يتناول فيلم المخرج بروس بيرسفورد "بريكر مورانت" (١٩٨٠) حادثة جرت في "حرب البوير"، وفيلم المخرج بيتر واير "جاليبولي" (١٩٨٢) الذي يرصد عملية الإنزال التي جرت في جاليبولي بتركيا في عام ١٩١٥. يضيف الفيلم ان صفة الإنسانية على الشخصيات الرئيسية التي تضحي بنفسها في الحرب من خلال أداء الواجب كجنود، كما

يحمل الفيلمان القيادة البريطانية للقوات الاسترالية مسؤولية تقديم تلك التضحيات. وفي هذا السياق يرى كلا الفيلمين أن الحرب لا تعرف الرحمة، ومسؤولية أيضاً عن سفك دماء الأبرياء من أبناء استراليا الذين يكتشفون أنهم يقاتلون لعدة أسباب من أجل الملك والوطن، ثم يضحون بأرواحهم لا من أجل الوطن وإنما من أجل الملك فقط. العدو في الفيلمين ليس البويريين ولا الأتراك ولا الألمان، وإنما هو عدو أكثر قرابة للاستراليين: حكم الاستعمار البريطاني نفسه.

نعود مرة ثانية إلى الغاية التي يسعى إليها السرد. يسرد "بريكر مورانت" و"جاليبولي" قصة واضحة، لكن كل فيلم يسرد قصة مركبة ولا يعبر ببساطة فقط عن الموقف المناوئ للحرب. بالنسبة لفيلم "بريكر مورانت" فإن السرد الذي يتناول الأعمال الوحشية المرتكبة بحق البويريين ونتائجها المترتبة على ثلاثة جنود يكشف مسؤولية كلا الجانبين عن ارتكاب تلك المجازر المروعة. في الحقيقة ما ينطوي عليه السرد هو أن الحرب تفرز الأعمال الوحشية وأن مساومة البريطانيين لتحقيق السلام مع البويريين تطلبت التضحيات، وهي ثلاث تضحيات في فيلم "بريكر مورانت". وفي فيلم "جاليبولي" يتجه التركيز نحو التضحية التي يقدمها جيل مثالي رائع من شباب استراليا في معركة أساءت فهمها وتصورها القيادة العسكرية في لندن. يعدّ الفيلم حجة ضد الاستعمار، إذ يبين لنا أن استراليا المستعمرة لا يمكن أن تتعرض للخراب والدمار إلا إذا عملت لصالح العلاقة الاستعمارية. مع أن كل فيلم يحوي جانباً رومانسياً، لا يتوقف أي منهما عند ذلك الجانب مثلما فعل فيلم المخرج وينسر "فرقة الخيالة الخفيفة".

ننتقل الآن إلى مسألة عنصر المفاجأة. كما ذكرت سابقاً، يرغب جمهور المشاهدين باكتشاف عنصر المفاجأة عن طريق الحبكة وسلوك الشخصيات. لا تقدم شخصيات "فرقة الخيالة الخفيفة" أي عنصر من عناصر المفاجأة

باستثناء ضابط الاستخبارات (بأداء أنتوني أندروز) الذي ينحرف بعيداً عن كل التوقعات. بداية يوهنا الفيلم أنه جاسوس ألماني لكن هذا التبدل لا يستمر طويلاً. لعل أفضل وصف ينطبق عليه هو أنه رجل غريب الأطوار مع أن غرابة الأطوار والتصنع يعدّان جزءاً لا يتجزأ من طبيعة عمل ضباط الاستخبارات ولأن هذه المهنة تعتمد على الخداع. وغير تلك الشخصية ليس ثمة مفاجآت أخرى في تعيين الشخصيات.

بالعودة إلى الحبكة نجد أن التبدلات والتحولات تستمر في القصة. فتبدل الحبكة الذي ينقذ الوضع ويحقق النصر في معركة بئر السبع هو أن أفراد فرقة الخيالة عبارة عن قوات مشاة محمولة تتطلب منهم ركوب الخيل والتوجه إلى المعركة ومن ثم التمرجل وقتال العدو، وذلك ما فهمناه من بداية الفيلم، ولا سيما أننا نشاهد كيف يترجل الفرسان لبدء القتال. من المؤكد أن الأتراك يتوقعون تمرجل الفرسان عند دخول المدينة، وهي خطوة تتيح للمدفعية التركية تدمير صفوفهم. لكننا ندرك أن فرسان فرقة الخيالة في هذه المعركة تلقوا أوامر مسبقة للتوجه إلى القتال ممتطين خيولهم. ينفذ الفرسان الأوامر ويفوزون بالمعركة ويستولون على المدينة. تجري معالجة الحبكة طوال الفيلم بهذه الطريقة فقط. ثمة تبدلات وتحولات في السرد لكنها ليست جذرية كما في قصتين رائعتين صادرتين في عام ٢٠٠٣: فيلم المخرج بيدرو ألمودوفار "تحدث إليها"، وفيلم المخرج دنيس أركان "غزوات بربرية". لقد استطاعت المفاجآت والإظهارات التي تتطوي عليها الغايات السردية في هذين الفيلمين إمتاع جماهير المشاهدين في جميع أنحاء العالم وارتقت بشهرة مخرجي ومؤلفي الفيلم إلى مستوى تألق شبه أسطوري.

نتوجه أخيراً لبحث وجهة نظر المخرج. إن أفضل وصف لوجهة نظر المخرج التي يُشار إليها أحياناً بـ "صوت" المخرج أو "رأي" المخرج، هو اعتباره كـ رأي مناقض للسرد الأساسي. يمكن صياغة ذلك الرأي من خلال

إحاطته إما بالشخصية أو بالحبكة، ويمكن التعبير عنه بوساطة التهمك أو توجيه أداء الممثلين. بصرف النظر عن الإستراتيجية التي يختارها المخرج، ينبغي أن تقوم وجهة النظر بمفاجأة جمهور المشاهدين. يقدم النصف الأول من فيلم المخرج فرنسيس فورد كوبولا "طلقة بغلاف معدني"، على سبيل المثال، شخصية الرقيب المسؤول عن التدريب على أنه يمثل العدو. وفي النصف الثاني من الفيلم، حيث تدور الأحداث في فينتام، يتمثل المشهد الحاسم في هجوم يشنه أحد القناصين. نكتشف في نهاية المشهد أن هذا القناص ليس سوى فتاة مراهقة. تتوسل الفتاة أثناء احتضارها طلباً للموت، في حين يناقش جنود الدورية قتلها أو تركها تنزف حتى الموت. في نهاية المطاف، يقوم جوكر، وهو شاب مسالم أكثر من باقي أفراد الفصيلة، بقتل الفتاة بدافع الرحمة. من دواعي السخرية أن هذا المشهد هو أكثر المشاهد إنسانية في الفيلم. يستعرض كوبريك هنا وجهة نظر مختلفة تماماً عن السرد: الحياة ثمينة، وحتى الموت يمكن أن يصبح ثميناً أيضاً إذا كان الغرض منه إنهاء المعاناة. هنا وسط ميدان القتال والقتل يجد كوبريك "الإنسانية"، ومن هذا المنطلق فإن رأيه المتمرد يُعدّ وجهة نظر واضحة ومميزة.

لا يعرض فيلم "فرقة الخيالة الخفيفة" تهكماً أو رأياً متمرداً مماثلين؛ لأن وجهة نظر وينسر رومانسية. تحدد هذه الطريقة المباشرة في دعم السرد نمط عمل المخرج الكفو. لقد اختار وينسر النظر إلى الجنود ومحنتهم (بقاءهم) عبر "موشور" روماني، وبالتالي فإن الكاميرا تقوم عموماً بتصوير الحدث من زاوية منخفضة باتجاه الأعلى، وهي طريقة تشكل صورة بطولية للشخصيات الرئيسية الأربع. كما يستخدم وينسر اللقطات البعيدة جداً لفرسان فرقة الخيالة أثناء سيرهم عبر الصحراء على الأقدام. هذه الصورة الملتقطة عند بزوغ الفجر أو الغروب تعطي انطباعاً قوياً عن وحدة الصف والقوة وحتى عن الشجاعة فيما يتعلق بالفرقة ككل. عند تصوير فرسان فرقة الخيالة في المعركة، يستخدم وينسر عدسات متنوعة، بما فيها العدسة المكبرة (يهدف

ضغط السياق البصري)، إضافة إلى لقطات قريبة جداً للعدو أو لأحد فرسان فرقة الخيالة أثناء الرد على العدو. هذا التناوب بين اللقطات البعيدة جداً واللقطات القريبة جداً يدعم الحسّ الرومانسي لفرسان فرقة الخيالة. مع استمرار المعركة، فإن تزايد سرعة أو إيقاع المونتاج يضيف ديناميكية محددة على المشهد. لكن وينسر لا يحيد أبداً عن وجهة نظره المتعلقة بالشخصيات أو أفعالها.

تتطوي خصوصية التصور المسبق دائماً على نية المخرج. يساعد مثالان استثنائيان من أفلام حربية أخرى على تأطير غاية المخرج. يصور أحد هذين المثالين عملية قصف ميناء بيرل في فيلم المخرج مايكل باي "ميناء بيرل" (٢٠٠٠). إن غاية مايكل باي في الفيلم، مثل غاية وينسر، هي منح سمة رومانسية لبطولة الطيار الأمريكي في الفيلم. لا يعكس مشهد الهجوم على ميناء بيرل تلك الصورة الرهيبة في عملية العرض بما أنه عرض رومانسي. تصور إحدى اللقطات سقوط قنبلة نحو السفن التي سيتم تدميرها في الميناء. لا تبين هذه اللقطة، من زاوية رؤية القنبلة، دقة القصف فحسب، بل تستعرض أيضاً جمال هذا القصف. لا تحوي اللقطة أي مظهر مأساوي وإنما مجرد قنابل تؤدي مهمتها فقط لا غير. يصور المثال الاستثنائي الآخر لقطة تعرض لنا سليم بيكنز يمتطي قنبلة نووية أثناء سقوطها نحو هدفها في الاتحاد السوفيتي بفيلم المخرج ستانلي كوبريك "تكتور سترينجلاف" (١٩٩١). يمتطي بيكنز القنبلة كما لو أنه أحد رعاة البقر يمتطي حصاناً برياً. نتابع القنبلة هنا أيضاً أثناء توجيهها إلى هدفها المقصود، لكن الصورة المجازية بحد ذاتها تهدف إلى تكوين فكرة موسعة عن نظرة الطيار الأمريكي إلى مهاجمة العدو. هذه النظرة غير مبالية، بل إنها لا عقلانية في انفصالها عن الغاية من رمي القنبلة: قتل مئات آلاف الروسين. ترجع هذه الصورة صدى صوت المخرج كوبريك المعبر عن رأيه: الحرب النووية عمل جنوني وليد عقلية راعي البقر، ما يجعل هذه الصورة المجازية مركبة ومثيرة للجدل.

نعود إلى لقطات القصف في فيلم "فرقة الخيالة الخفيفة" حيث تسقط القذائف ويموت الرجال، وخصوصاً فرسان فرقة الخيالة، لكن موتهم عبارة عن موت عاطفي. تسجل وضعية الكاميرا لحظة الموت أقرب ما يكون إلى تفسير المخرج مايكل باي لفكرة الموت في الحرب، وفي هذا السياق تساعد وضعية الكاميرا على تحقيق غاية بصرية مبسطة.

حاولت في هذا البحث الذي يتناول فيلم "فرقة الخيالة الخفيفة" بإخراج وينسر تقديم صورة إيجابية عن المخرجين الأكفاء الذين تتصف مقارباتهم بالمباشرة والخصوصية والتناغم عند عرض سرد واضح ومثير للاهتمام وترفيهي لا يشحذ الذهن. لكن ذلك لا يعني أن المخرجين الأكفاء غير طموحين في انتقاء موادهم. إذا التفتنا إلى عمل مخرج كفؤ آخر، مثل أدريان لين، نستطيع مقارنة معالجته لموضوع معين بمعالجة ينفذها مخرج آخر على المادة نفسها. قام كل من كوبريك وأدريان لين بإخراج نسخة عن رواية "لوليتا" بقلم الأديب نوبوكوف. يزخر اقتباس كوبريك الصادر في عام ١٩٦٢، والذي يرصد قصة رجل مسن يصبح مغرماً بفتاة قاصر، بالتهكم والفكاهة إضافة إلى وجهة نظر متمردة على الأعراف والتقاليد المتوارثة. أما اقتباس المخرج أدريان لين الصادر في عام ١٩٩٤ فهو معالجة حرفية لقصة رجل مسن يقع في غرام فتاة مراهقة. نسخة لين خالية من التهكم والفكاهة، وهي عبارة عن ميلودراما مباشرة وبسيطة، أي إنها ميلودراما تراجيدية، بينما يمكن وصف اقتباس كوبريك كتعليق على أمريكا ومبادئها الأخلاقية في خمسينيات القرن العشرين. لذلك تعدّ نسخة كوبريك من فيلم "لوليتا" في يومنا هذا مثيرة للجدل مثل الجدل الواسع الذي أثارته لدى ظهورها لأول مرة.

في عام ٢٠٠٢ أعاد أدريان لين تصوير فيلم المخرج كلود شابرول "روجة خائنة" (١٩٦٧) بعنوان جديد "الخائنة". فيلم شابرول هو حكاية زوج غيور يعتقد أن زوجته تخونه فيوظف تحريماً خاصاً ويكتشف أنها تخونه فعلاً.

عندما يقوم الزوج بزيارة العشيق يجد بأنه رجل جدير بالمحبة لكن الغضب يملكه ويقتله. ثم يستكشف الفيلم ذنب الزوج القاتل وعقوبته (إذ تلقي الشرطة القبض عليه في اللقطة الأخيرة). الفيلم حافل بالتهكم: هذا الرجل البسيط لا يستطيع أن يصدق أن زوجته الجميلة لا تبادله الحب نفسه الذي يشعر به نحوها، لذلك تسيطر هذه الهواجس على حياته، بل وربما أبعدت الزوجة عنه أيضاً، إذ لا يخبرنا الفيلم بهذه التفاصيل لكن تعاطفنا يظل معه لأننا نتفهمه، بل ونغفر له خطاياها أيضاً.

لا يعرض أدريان لين تهكماً كهذا في فيلمه "الخائنة" الذي يتحول إلى ميلودراما عن الزوجة، وهي امرأة تبحث عن الإثارة والمتعة في لقاء جنسي مع رجل غير زوجها. تتحقق رغبتها مع رجل فرنسي (إشارة غير مباشرة لفيلم شابرول). وفي النهاية يعثر الزوج على العشيق الفرنسي ويقتله. ما سيفعله الزوجان؟ هل يتابعان حياتهما وكأن شيئاً لم يحدث؟ هل يعترفان للشرطة؟ لا نعرف أبداً ما قد يحدث لأن المخرج لين يتركنا في شك حول مصيرهما. ليس ثمة مرح أو فكاكة وإنما حيرة فقط في هذه المعالجة اللطيفة لموضوع الخيانة الزوجية. إن غياب التهكم أو النظرة المتمردة على الأعراف المتوارثة يتركنا مع السرد من دون زجّ رأي خاص بالمخرج حول الموضوع.

يوضح مثال أخير كيف يختلف المخرج الكفو عن موضوع فصلنا التالي، المخرج الجيد. يعدّ روب مارشال، مخرج فيلم "سيكاغو" (٢٠٠٢) الحائز على جائزة الأوسكار، مثلاً على المخرج الكفو، بينما يقدم لنا بوب فوس، مخرج فيلم "كابريه" (١٩٧٢)، شيئاً أشمل من مجرد مخرج كفو. إذا كانت ثمة فكرة مخرج تحوم في فلك فيلم "سيكاغو" فهي أن الأفلام التي تعرض أشخاصاً يطمحون لصعود سلم الفن، ينبغي أن تكون أفلاماً زاخرة باللهو والمرح، وبالتالي فإن الأداء والتصور المسبق للقصة يتصفان بجمال وحيوية يجعلان القصة باختصار قصة عن اللهو والمرح. مع أن فيلم "كابريه"

يتحدث عن الفنانين والراغبين بأن يصبحوا فنانين، إلا أن الأداء يتجاوز حدود اللهو العادي. ففكرة المخرج التي اختارها فوس تبين لنا أن برلين في عشرينيات القرن العشرين كانت مدينة مفتوحة على كل جوانب الحياة من دون قيود فسقطت عنها كل الحواجز وأصبح الواقع الجديد عبارة عن انغماس في ملذات الحياة وقلق وعنف. عندما قام فوس بتوجيه أداء الممثلين، ولا سيما أداء مقدم برامج الملهى الليلي، إضافة إلى توجيه باقي الشخصيات من أجل تجسيد هذا المعنى الضمني المبطن، نجد أن التهكم قد أصبح الصفة الرئيسية لمقدم البرامج. وعندما يعرض لنا الأغنية النازية في الحقيقة، فإنه يركز على براءة عنصر الشباب في المغنين (على عكس مضمون كلمات الأغنية). النتيجة هي فيلم استعراضي حافل باللهو والمرح لكنه في الوقت عينه عمل ينطوي على الأهمية. هذه هي نتيجة فكرة المخرج التي اتبعها فوس بحيث نستطيع تصنيفه كمخرج جيد، بينما يظل مارشال مثلاً على المخرج الكفو. ننتقل الآن إلى المخرج الذي يُعنى بزيادة أهمية مشاريعه السينمائية، ألا وهو المخرج الجيد.

الهيئة العامة
السنورية للكتاب



الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفصل الرابع

المخرج الجيد

- يستخدم المخرج الجيد تفسير نص السيناريو للوصول إلى تفسير مركّب للقصة.
- تفسير نص السيناريو يجعل السرد أكثر تعقيداً.
- قد ينتج التفسير عن نهج المخرج في وضع الشخصيات ورسم معالمها. على سبيل المثال، قد يختلف هدف الشخصية عن كل التوقعات، أو يستطيع المخرج استخدام عنصر المفاجأة في الحكمة من أجل تعزيز عملية تحول الشخصية في منحنى الشخصية.
- يستطيع المخرج أيضاً استخدام معنى ضمني مبطن محدد لتغيير معنى السرد.
- وجهة نظر المخرج تكون أكثر وضوحاً بالنسبة للمخرج الجيد.
- توجيه الممثلين واستخدام الكاميرا يدعمان فكرة المخرج المتعلقة بالمعنى الضمني المبطن، أو يشكلان معنى أعمق للشخصية الرئيسية.

يقدم المخرج الكفوّ سرداً مباشراً يركز بوضوح تام على أسلوب الأداء وقراءة النص وعملية التصوير التي تعبّر عن السرد من دون معنى ضمني مبطن. تتصف غاية المخرج في هذه الحالة بالوضوح المطلق، ما يؤدي إلى نجاحه نجاحاً ملحوظاً في أغلب الأحيان. أما المخرج الجيد فيكون أكثر

طموحاً ويوظف استراتيجيات محددة لإثراء قيمة مشروعه السينمائي وزيادة أهميته. مهمتنا في هذا الفصل هي استكشاف كيفية زيادة تلك الأهمية وضرب الأمثلة لتوضيح ذلك. تضم المجالات الرئيسية الثلاثة لنشاط المخرج قراءة النص وأداء الممثلين وتفسير الجوانب البصرية. بالطبع فإن فكرة المخرج هي الحافز إلى اتخاذ خيارات مفيدة وفعالة. فما فكرة المخرج بالضبط، وكيف تؤدي وظيفتها؟

كيف تؤدي فكرة المخرج وظيفتها؟

توفر لنا نسختان عن فيلم "المرشح المنشوري" فرصة للنظر إلى مخرجين اثنين يطبقان فكرة المخرج على القصة نفسها. تركز النسختان على سيناريو جورج أكسلرود المستوحى من رواية المؤلف ريتشارد كوندون، كما تركز كلتا النسختين على حبكة تعمل على استحداث قاتل عن طريق غسل الأدمغة - قاتل مدرب على قتل المرشح الرئاسي خلال مؤتمر سياسي. تتيح عملية الاغتيال هذه للخصوم ولأنصارهم (الشيوعيين في نسخة الفيلم الصادرة عام ١٩٦٢، ومؤسسة دولية في نسخة الفيلم الصادرة عام ٢٠٠٤) إمكانية السيطرة على رئاسة البلاد، وبالتالي استغلال أقوى دولة في العالم لغايات وأهداف تصب في مصلحة الخصوم وأنصارهم. وفي هذا السياق نستطيع وصف هاتين النسختين كفيلمين سياسيين من أفلام الإثارة والتشويق تغلب عليهما صفة الشك والارتياب.

تركز نسخة الفيلم الصادرة في عام ١٩٦٢ بإخراج جون فرانكهايمر على القاتل ريموند شو الذي جرى غسل دماغه في منشوريا. والد ريموند شو سيدة سياسية واسعة النفوذ، وهي العميلة الأمريكية التي تسيطر على ابنها نيابة عن الشيوعيين. زوجها سيناتور أمريكي ونائب المرشح الرئاسي، وسوف يصبح المرشح الرئاسي عند تنفيذ عملية الاغتيال. بينيت ماركو، الضابط المسؤول عن ريموند في كوريا، تراوده أحلام بشعة، إذ لا ينفك يحلم

بأن ريموند قد قام بقتل أفراد وحدتهم في كوريا بدلاً من إنقاذهم. تدفع هذه الأحلام ماركو لاكتشاف حقيقة ريموند شو ومحاولة ردعه.

ريموند شو في هذه النسخة عن فيلم "المرشح المنشوري" هو البطل، كما يضيف سيناريو الحرب الباردة صفة المصادقية بطريقة مخيفة إلى هذه النسخة الصادرة في عام ١٩٦٢. يعجّ سيناريو أكسلرود بالتهكم حول سياسة الحرب الباردة، إضافة إلى الانقسام العرقي الداخلي - حيث يحلم جندي أسود بالشيوعيين كسيدات سود من أعضاء الكنيسة، في حين يحلم الرجل الأبيض ماركو بالشيوعيين على أنهم سيدات بيض أعضاء في الكنيسة. تتطوي نسخة فرانكهايمر أيضاً على روح الفكاهة - الصحفي الذي ينام بثوب نوم زوجته الميتة، وحفلة الأزياء حيث تظهر ابنة السيناتور جوردان، وهي الحب الضائع بالنسبة لريموند شو، مرتدية زي ملكة القلوب، التي تشكل التلميح البصري لإخضاع ريموند بالتتويم المغناطيسي. تفيد الطاعة الفورية هذه المرة غرضاً جيداً: تطوير علاقته بالحسنة التي يحبها.

تحتوي نسخة فرانكهايمر أيضاً على مشاهد جريئة، مثل محادثة الإغواء التي تدور على متن القطار بين ماركو، وسط نوبة الذعر التي تنتابه، وروزي، المرأة التي يصبح أسير حبها. ثمة مشهد آخر من هذا النوع حيث يعترف ريموند شو بقوله ("أعلم بأنني لست جديراً بالمحبة")، وهو اعتراف ينطق به خلال وصف علاقته بجوسلين جوردان مع أنه كان جديراً بكل المحبة والحب عند ذلك الاعتراف. ينتهي المشهد بظهور الأم التي لا تتردد في إفساد تلك العلاقة.

التهكم وحسّ الفكاهة والمشاهد الجريئة هي صفات النسخة الأولى عن الفيلم، لكنها صفات تغيب كلياً عن النسخة الثانية. كان الهدف من فكرة المخرج بالنسبة لفرانكهايمر التركيز على القوة والعجز، على الصعيدين السياسي والشخصي. تنشأ هذه الفكرة من طبقة فرعية في الحكمة: استحداث قاتل لأغراض سياسية. كي نتمكن من صياغة كيفية عمل فكرة المخرج،

يجب أن ننظر أولاً في عملية تعيين الشخصيات. من الواضح أن ريموند عاجز من جهة علاقته بوالدته وبمحرضيه الشيوعيين، مثلما يتضح لنا أن بينيت ماركو عاجز أيضاً وضحية أحلامه، فهو عاجز كرجل عسكري خاضع لسلطة سياسية، بل إنه أكثر عجزاً كرجل عسكري مضطرب داخل النظام العسكري. من جهة أخرى، تعتبر القوة جزءاً لا يتجزأ من وحشية الشيوعيين العلمية (تقييم جهاز غسل الدماغ من خلال تنفيذ جريمة قتل في كل مرحلة من مراحل الاختبار). وتتجلى القوة أيضاً في النفوذ السياسي الذي تتمتع به والدته ريموند، وفي النفوذ الشيوعي، عبر والدته ريموند أيضاً، على زوجها السيناتور ومن خلال ترشيحه كنائب للرئيس وكمرشح لحزبه.

يتكوّن الهدف الضمني أو الفكرة الأساسية الضمنية (القوة والعجز) بواسطة خيارات كاميرا فرانكهايمر، إذ غالباً ما كان يستخدم كاميرا متحركة وصور بزوايا عريضة أو ذات تركيز بؤري عميق من أجل توليد الإحساس بالقوة. عندما نشاهد ريموند في منزل والدته، يؤدي عمق التركيز البؤري للصور التي تستعرض منزلها إلى التعبير عن مدى قوة الأم ونفوذها. كما تخبرنا هيمنتها على مقدمة تلك الصور عن الشخصية التي تعطي قمة هرم هذه القوة، علماً أنه كان من النادر ظهور السلطة الأمومية بهذه الصورة التي تستأثر باهتمام المشاهدين بصرياً.

من جهة أخرى، يُعرض العجز في منتصف أو خلفية الكادر، حيث يظهر ريموند شو وبينيت ماركو في أغلب الأحيان، إضافة إلى ظهور ضحايا ريموند ومديره في الجريدة والسيناتور جوردان وجوسلين جوردان. ومن خلال استخدام كاميرا متحركة للاقترب من الضحايا، فإن النتيجة المطلقة للعجز (الموت) تُعرض بحيوية أوضح.

إذا كان فيلم "المرشح المنشوري" الأصلي يرصد القوة والعجز الظاهريين، فإن نسخة جوناثان ديم الصادرة في عام ٢٠٠٤ ترصد شيئاً

داخلياً أكثر عمقاً؛ لأن اهتماماته شخصية في المقام الأول. يظهر بينيت ماركو في النسخة التي أخرجها جوناثان ديم بدور البطل، بينما يشغل ريموند شو موقع الحبكة الذي شغلته شخصية ماركو في النسخة الأولى من الفيلم. في نسخة ديم يتم زرع أجهزة خاصة في جسم كل من ماركو وشو بهدف حثهما على الرضوخ لرغبات المؤسسة، وهي رغبات تسعى لاغتيال الرئيس. يصبح نائب الرئيس ريموند شو في هذه النسخة رئيساً للمؤسسة بدلاً من تولي رئاسة البلاد. عائلة جوردان التي لعبت أدواراً خاصة في النسخة الأولى، نزلت مرتبتها في فيلم جوناثان ديم ليصبح أفرادها خصوماً سياسيين. روزي التي أسرت قلب شخصية ماركو بحبها في النسخة الأولى، نراها الآن واحدة من عملاء مكتب المباحث الفيدرالية تتولى التحقيق في مزاعم ماركو، وتنتظر أنها مهمة بماركو عاطفياً. مع أنها تردد صدى حوار جانبى لي من النسخة الأولى، تلعب روزي دوراً أكثر أهمية في هذه النسخة.

أظهرت فكرة المخرج الخاصة بجوناثان ديم أن جنون الارتياب عندما يكون حقيقياً فهو ليس من الجنون بشيء، لكنه يتعامل مع نوع داخلي من الجنون والارتياب، خصوصاً فيما يتعلق بماركو: مع أن شو وآل ميلفن (بأداء جيفري رايت) يؤديان أدواراً بعيدة عن محور الفيلم (معاناة حالة من الاضطراب والتشوش)، لكن الجزء الأكبر من الجنون الداخلي يظل من نصيب ماركو كي يقوم بالتعبير عنه، وقد استخدم ديم لإكساب هذه الفكرة عمقاً أكبر لقطات قريبة ومتوسطة أكثر مما هو متعارف عليه. تميل اللقطات العامة واللقطات المصورة بزوايا عريضة عادة إلى تأطير الأحداث، وقد حاول ديم حذف هذا المحيط للأحداث بدلاً من استحداثه. كما استخدم وضعية كاميرا تحشر شخصية ماركو ضمن الصورة، مولداً بذلك مرة ثانية إحساساً بالاضطراب والخطأ. كما أن سرعة إيقاع اللقطات والمشاهد، خصوصاً في بداية الفيلم، توحى أيضاً بالتشويش، أي أن الأمور لا تسير كلها على ما يرام.

الجانب الذي لم ينجح نجاحاً كاملاً في هذا السياق هو أداء الممثلين الذي يشحن هذا الإحساس بالجنون والارتباك؛ لأن الأداء يبدو واقعياً أكثر من اللازم. لعل مثلاً عن توجيه فكرة المخرج لصالح الأداء قد يوضح وجهة نظري في هذا السياق. إن توجيه المخرج إيليا كازان للممثلين وأدائهم في فيلم "روعة العشب" قد أُلِّم بفكرة المخرج الخاصة به بصورة مثالية. "روعة العشب" الذي تدور أحداثه في ولاية كنساس في عام ١٩٢٨ يرصد قصة حب مراهقين: ديني فتاة جميلة وفقيرة، وباد شاب وسيم وثرى، وكلاهما يتأجج رغبة وشهوة، وكلاهما يراعي نصائح وتحذيرات الوالدين. فوالدة ديني تخبرها أن الشباب يحتقرون الفتاة التي تسلم نفسها بالكامل، بينما يقوم والد باد بإخباره عن المشروع الذي يعدّه لأجله (السفر إلى بيل لاستلام إدارة أعماله هناك)، وينذره أنه في حال تسبب في حمل ديني، سيضطر إلى الزواج منها (بمعنى أنه سيدمر حياته).

يبدأ كازان الفيلم بلقطة متوسطة حيث تتبادل الشخصيتان الرئيسيتان، ديني و باد، القبل المحمومة في سيارة باد المكشوفة والمركونة بقرب شلال. يبدو الاستمتاع الحسي في ذلك المشهد قوياً ومؤثراً، لكن المشهد ينتهي بخيبة أمل باد بسبب ممانعة ديني لتماديه في المداعبة. تدور أحداث المشهد التالي بين ديني وأمها بعد أن قام باد بتوصيلها للمنزل. المشهد الذي يليه هو عودة باد إلى منزله والتقاءه بأبيه. يحاول باد وديني التعبير عن مشاعرهما لكن والذي كل منهما لا يسمحان بترجمة تلك المشاعر أو الإقرار بها. من الواضح أن الرغبة تمتلك ديني وباد وسط تحذيرات آبائهما من العواقب الوخيمة لتلك الرغبة الجامحة. يتجلى هنا تألق كازان مع الممثلين بطريقة تزيد عمق فكرة المخرج التي تفيد بأن الرغبة الجنسية أمر طبيعي وسليم، لكن فرض الرقابة في المشهد بين ديني وأمها تعلن الأم موقفها، فتسألها ديني فيما إذا شعرت في يوم من الأيام برغبة جنسية نحو زوجها (والد ديني) مماثلة لما تشعر به ديني الآن نحو باد. في هذه اللحظة تعانق ديني أمها التي تخبرها أن النساء لا يستهوين الجنس ولا يستسلمن لرغبات الرجال إلا بعد الزواج. عندما تبتعد ديني خطوة

واحدة، تستأنف الأم بلا مبالاة قضم شطيرتها. تبدو صفة اللمس والحاجة الجسدية لكل شخصية في هذا الموقف واضحة ومهمة بما أنها تتجاوز تبادل الكلمات. بالنسبة لكازان الحاجة للاماسة أهم بكثير من النطق بالكلمات.

ثمة توازٍ في المشهد بين باد ووالده. ما يحاول باد الإفصاح عنه أنه يحب ديني، لكن الأب الذي يطمح بمستقبل باهر لابنه يدفعه لتوجيه ملاحظات لاذعة لباد وكأنها لكزات ملموسة، ثم يلكره بقبضته بمزيج من الفخر والعدوانية. عندما يلكر كتف باد، ندرك مرة ثانية الحاجة الماسة التي تشعر بها هاتان الشخصيتان للتواصل الجسدي. ومرة أخرى استخدم كازان توجيهه لأداء الممثلين ليبين لنا أهمية لغة الجسد. في الحقيقة تشكل الرغبة ولغة الجسد بالنسبة لكازان الحياة نفسها، لكن هذه الحياة تفقد رونقها في حال خضعت الرغبة للرقابة وسيطرة الآخرين، بل وقد تتطوي على ما هو أسوأ من ذلك كما توحى المأساة التي تحلّ بالعاشقين.

نعود إلى معالجة جوناثان جيم لأداء الممثلين في فيلم "المرشح المنشوري"، إذ نوهت إلى أن أداءهم كان مفرطاً بالواقعية. مع أن الفيلم يعرض ريموند شو ووالدته كنرجسيين وسياسيين، لا نلمس أي شيء من الجنون في ذلك، ولا نلمس أيضاً أي جنون في شخصية ماركو. بما أن روزي لا تظهر هنا كمنقرجة تتساق وراء ماركو وسط نوبة زعر شديدة (كما في النسخة الأولى)، وإنما كعميلة من مكتب المباحث الفيدرالية، فإنها تضيف بذلك مصداقية إلى غرابة أطوار وسلوك ماركو، وبالتالي فإن تجسيد الممثل جيفري رايت لشخصية آل ميلفن يوحى بالجنون اللازم لجعل فكرة المخرج تعمل بفاعلية مماثلة لفاعلية وضعيات الكاميرا التي اختارها ديم من قبل. وكما هو شائع في أفلام الإثارة والتشويق الأنيقة، يُجنب الجمهور اللحظة التي يقوم خلالها ماركو بقتل ريموند وأمه لمنعهما من اختطاف الرئاسة. لو أن أداء الممثلين كان متساوياً مع فكرة المخرج كما في فيلم كازان "روعة العشب"، لكانت هذه النسخة مثيرة مثل النسخة الأصلية تماماً.

بعد أن بحثنا كيف تحدد فكرة المخرج الخيارات بالنسبة للمخرج، وكيف تقوم هذه الخيارات إما بتعميق النتيجة أو التمييز بين معالجتي للقصة نفسها، كما في فيلم "المرشح المنشوري"، يجب أن نعود الآن إلى موضوعنا الرئيسي المتعلق بالمخرج الجيد.

أمل بأنني لم أنوه إلى أن ثمة طريقة واحدة فقط تجعل المخرج السينمائي مخرجاً جيداً. على العكس تماماً؛ لأن المستوى الجيد الذي يصل إليه المخرج يعتمد على مدى تحقيقه لفكرة المخرج. قبل عرض دراسة حالة نموذجية حول المخرج الجيد، أود التطرق إلى التنوع الموجود بين المخرجين الجيدين.

أولاً، ليس جميع المخرجين استثنائيين في كل المجالات التي تضم في الأساس أداء الممثلين والتصور المسبق وتفسير نص السيناريو. كما ذكرت سابقاً، تكمن قوة إيليا كازان في توجيهه لأداء الممثلين، وأود الإضافة هنا إلى براعته في تفسير النص، وخير مثال على توضيح ذلك هو فيلمه "أمريكا أمريكا" (١٩٦٢). فكرة المخرج في هذا الفيلم، الذي يعدّ رحلة ملحمية يقوم بها شاب من تركيا إلى أمريكا، هي أن كل إنسان في الحياة إما أن يكون سيّداً أو عبداً، وبالتالي في كل مشهد - سواء كان يضم أباً وابنه، أو زوجاً وزوجة، أو موظفاً ومديراً، أو مجرد مسافرين - فإن فكرة المخرج تحدد شكل ونتيجة ومستوى الأداء في المشهد. التصور المسبق في "أمريكا أمريكا" قوي، لكنه ثانوي بالنسبة لتفسير نص المؤلف.

من جهة أخرى، يأتي التصور المسبق في صلب عمل ريدي سكوت. ففكرة المخرج عنده في فيلم "المجالد" هي "ما الرجل؟". يهتم ريدي سكوت بكل جوانب الرجولة - ابن أو أب أو صديق أو عاشق أو قائد. تصور المخرج للبطل مكسيموس هو تصور ريدي سكوت للرجل الذي يرفع من شأنه إلى درجة الكمال - جازم وشرس، لكنه في الوقت عينه حنون وأخلاقي. من جهة أخرى، غريم البطل كومودوس هو أقل من منزلة الرجل، إذ يصبح قيصرًا من

خلال قتل أبيه، كما أنه جبان وبحاجة إلى اهتمام مستمر، إضافة إلى أنه يغار من خصومه، بل ويحتاج أيضاً إلى مواساة شقيقته كي يخلد إلى النوم. تصوّر سكوت للرجولة قوي دائماً، إذ يتصدر مكسيموس دائماً مقدمة إطار الصورة بينما تتابع الكاميرا كل حركته، في حين يوحي التصوير بالزوايا المنخفضة ببطولته الاستثنائية. أما كومودوس فيظهر في منتصف الكادر أو في جهة الخلف، كما تجعله اللقطات القريبة يبدو أقل رجولة. اعتمد ريدي سكوت على التصوّر المسبق من أجل التعبير عن فكرة المخرج الخاصة به.

الأخوان كوين كان لديهما فكرة مخرج مختلفة جداً في فيلم "أين أنت يا أخي؟". فكرتهما هي أن الأدويسا الأمريكية أقل نبلاً من الأدويسا الأصلية. تدور الفكرة كلها حول المصلحة الشخصية والدين والخطيئة والتوبة. تتطلب هذه الفكرة المشابهة للقصة الأخلاقية الرمزية مبالغة في أداء الممثلين، ومبالغة في قراءات النص، وأسلوب بصري يشير إلى نقيض الواقعية.

كي يصبح المخرج جيداً لابد أن تتوفر لديه فكرة مخرج ينفذها بوساطة استخدام أدوات الإخراج (تفسير النص والأداء والتصوّر المسبق) التي تنسجم مع اهتماماته ومهاراته. لنتناول الآن دراسة الحالة النموذجية حول الإخراج الجيد.

دراسة حالة نموذجية حول الإخراج الجيد:

فيلم المخرج مايكل مان "الرفيق العدو"

تتنوع أفلام مايكل مان بأنواع سينمائية مختلفة، ويبدو أنها تختبر صميم مبادئ وقيم أبطالها الذين يعتمد وجودهم على سلوكهم في المآزق التي يواجهونها في حياتهم. السارق الانعزالي فرانك في فيلم "السارق" (١٩٨١)، و(عين الصقر) في فيلم "آخر رجال الموهيكان" (١٩٩٤)، والمجرم نيل

والمحقق فنسنت في فيلم "حرارة" (١٩٩٦)، والمخبر جيفري والمنتج لويل في فيلم "الدخيل" (١٩٩٨) جميعهم شخصيات خضعوا لاختبار المخرج مايكل مان، وكل واحد منهم تخطى عن أشياء كثيرة كي يتسنى له البقاء بحسب مصير الشخصية في السرد. تعكس جهود المخرج مان لكشف الشخصية الحقيقية لأبطاله وغرماء أبطاله فكرة المخرج الخاصة به من حيث النظر إلى الحياة كعملية اختبار. سواء أكانت الشخصية صادقة أم مخادعة، احترافية أم هاوية، فإن السرد مهياً لاختبار معتقدات وصدق تلك الشخصية وعمق هذه المعتقدات، إذ لا نستطيع الحكم على الإنسان إلا من خلال الاختبار. هذه هي فكرة المخرج بالنسبة لمايكل مان، ما يجعل مايكل مان أقرب ما يكون إلى هورلد هوكس بما أن كل منهما استخدم نوعاً سينمائياً معيناً لاستكشاف الإنسان. هذا يعني أنه في فيلم مثل "الرقيق العدو" (٢٠٠٤) يؤسس مايكل مان البطل كشخص وصل درجة الجمود في حياته وسط مزيج من الأحلام والمخاوف. يستخدم مان غريم بطل وحبكة لتحدي البطل. أما المحيط العام في أفلام مان فهو غير محايد وغير مفيد أيضاً للبطل، وإنما يزيد فقط من شدة التحدي.

السرد في فيلم "الرقيق العدو" بسيط. بطل القصة رجل أسود يدعى ماكس يعمل كسائق سيارة أجرة في لوس أنجلوس منذ ١٢ سنة ويحلم بامتلاك شركة سيارات ليموزين الفاخرة. يستهل أمسيته ببساطة عندما يقلّ حمامية شابة. ينحصر اهتمام تلك الحمامية خلال ركوبها معه بالزمن الذي يستغرقه وصولها إلى المكتب. يظل ماكس هادئاً، وفي نهاية المشوار يتكوّن بينهما رابط معين. أما التوصيلة الثانية التي يقوم بها ماكس فتبدو مباشرة أكثر حين يسأله الزبون فيما إذا كان يرغب بالحصول على مبلغ ٦٠٠ دولار. كل ما يترتب على ماكس هو متابعة قيادة السيارة لتوصيل الزبون إلى خمسة أمكنة. يوافق ماكس وسرعان ما تبدأ الليلة وكأنها إحدى ليالي جهنم. فالراكب فنسنت قاتل مأجور، ويتناهى إلى علم ماكس أيضاً أن الهدف رقم خمسة هو الحمامية الشابة التي أفلّها بسيارته في بداية الأمسية. ثم يعلم أن فنسنت يستهدفها لأنها

تشغل منصب النائب العام وستترافع بقضية ضد أحد كبار تجار المخدرات في اليوم التالي. أما الأهداف البقية فهم الشهود وينبغي على القاتل المأجور فنسنت تصنيفتهم جميعاً.

هذه الحركات والجرائم المتعددة، ولا سيما الخطر المحدق بالمحاماة الشابة، تحت ماكس على الثبات في وجه المصاعب والخضوع للاختبار، حيث تصبح علاقته مع المحامية والقاتل المأجور في غاية الأهمية. إذا كان ماكس إنساناً معتدلاً وحالماً، فإن القاتل المأجور رجل انفعالي وشرس. وإذا كان ماكس يبدو لطيفاً مع الآخرين، فالقاتل المأجور بارد المشاعر ولا يبالي بأحد. الشيء الوحيد المشترك بين هذين الرجلين هو سيارة الأجرة التي تشكل مصدر رزق ماكس ووسيلة نقل اختارها القاتل لقضاء ليلة شاقة. المعنى الضمني المبطن لهذا الفيلم يكمن في السؤال الذي يطرح نفسه: ما الشيء الذي يدفع رجل معتدل، أو ربما ضعيف وخنوع (والمقصود هو ماكس)، على التحرك؟ الجواب واضح: البقاء على قيد الحياة، إضافة إلى سعيه لإنقاذ المحامية (النائب العام).

من هذا المنطلق، فإن الحبكة والشخصية جانبان مهمان لاختبار نوع الرجال الذي ينتمي إليه ماكس، لكن حياة الليل في لوس أنجلوس تلعب دوراً ملحوظاً في هذا السياق. لوس أنجلوس كما نراها تعج بالطرقات السريعة وناطحات السحاب الأنيقة. وفي المرات القليلة التي يطلب فيها ماكس مساعدة مديره أنجلينوس عبر اللاسلكي، إما يتعرض لغضبه أو تجاهله، ما يجعل عرض المخرج مايكل مان للمحيط يبدو محيطاً بارداً وعدائياً. فالشوارع تعج بالناس ليلاً ومع ذلك يتجاوزون بعضهم البعض ويتركون ماكس وشأنه. إذا لم يدافع عن نفسه فلن يكثرث لأمره أحد. هذه هي لوس أنجلوس التي يعرضها مان في فيلم "الرفيق العدو"، ما يجعل الاختبار أكثر صعوبة.

وأخيراً يجب أن نبحث في أسلوب الكاميرا الذي يعتمد منه مان في فيلم "الرفيق العدو". يتم عرض ماكس والقاتل المأجور في أغلب الأحيان ضمن لقطة قريبة تصورهما كاميرا موضوعة بمحاذاتهما وكأنهما الرجلان الوحيدان في العالم. من جهة أخرى، يتم عرض المحيط من خلال تصويره بالكاميرا من مسافة بعيدة كي يبدو موضوعياً. استخدم مان لقطات مصورة من طائرة مروحية عمودية للنظر إلى المدينة من الأعلى باتجاه الأسفل، كما استخدم اللقطات البعيدة (اللقطات العامة) لمتابعة حركة سيارة الأجرة. لا تتحرك زاوية الرؤية إلا عندما يؤدي فنسنت عمله، أو أثناء الحوادث الوشيكة التي تتعرض لها سيارة الأجرة. لقد انتقل مايكل مان عند تلك النقاط إلى الحركة الذاتية للكاميرا وزوايا التصوير.

وحتى في مشهد الذروة عندما يحاول القاتل المأجور تصفية المحامية (لكن ماكس ينقذها ويحاولان الهرب عبر مترو الأنفاق)، تتناوب كاميرا مايكل مان بين تصوير اللقطات القريبة واللقطات البعيدة جداً من أجل إضفاء الصفة الموضوعية على المواجهة. لذلك يبدو المحيط (اللقطات العامة) كما لو أنه لا يقوم بشيء يساعد أو يضرّ أولئك (اللقطات القريبة) الذين يعبرون هذا المحيط. يوحي لنا مان من خلال القيام بذلك أنه إذا استطاع المرء تجاوز إحدى ليالي لوس أنجلوس، فإنه قادر على البقاء والعيش في أي بقعة أخرى من العالم، وهو ما ينجح به ماكس.

زيادة أهمية مشروع الفيلم

يتجاوز المخرج الجيد الخيارات التي يحددها المخرج الكفو في النقاط التالية:

(١) السرد المعقد.

(٢) طريقة وأسلوب تعيين الشخصيات.

٣) طريقة وأسلوب السرد.

٤) عنصر المفاجأة.

٥) وجهة نظر المخرج.

٦) وضعية الكاميرا.

يتبع المخرج الكفو طريقة واحدة لوضعية الكاميرا (على سبيل المثال، إضفاء الصفة الرومانسية على أسلوب التصوير، كما في حالة سايمون وينسر التي تم بحثها في الفصل السابق)، في حين يستخدم المخرج الجيد وضعيات كاميرا أكثر تنوعاً. لقد قام أنتوني مان بإخراج أفلام سوداء (نوار) وأفلام الغرب الأمريكي (رعاة البقر) وأفلام ملحمية، وهو معروف بتصويراته الفنية المؤثرة. يلجأ مان إلى تعزيز التوتر والقوة الدراميين من خلال التناوب بين اللقطات القريبة واللقطات البعيدة جداً. كما يميل إلى وضع الكاميرا بالقرب من الحدث بهدف تأسيس نوع من التوتر بين شخصية تحتل مقدمة إطار الصورة (البطل) وشخصية في خلفية الإطار (غريم البطل). بمعنى آخر، استخدم مان الصورة نفسها لخلق حسّ التوتر بدلاً من الاعتماد على المونتاج وسرعة إيقاع اللقطات لإنتاج هذا التوتر (كما يفعل وينسر). يعدّ استخدام هذا السياق أو المحيط البصري للتركيز الدرامي نموذجياً أيضاً عند بعض المخرجين الجيدين، أمثال جون فرانكهايمر الذي بحثنا أسلوبه وطبيعة عمله في بداية هذا الفصل، ورومان بولانسكي وجورج ستيفنز اللذين سنبحث أعمالهما في فصول لاحقة.

بالنسبة للسرد المعقد، فقد نوهت في الفصل السابق إلى السرد المبسط في فيلم وينسر "فرقة الخيالة الخفيفة"، وفيلم مايكل باي "ميناء بيرل"، حيث تتم التوضيح بكل شيء لصالح الحكمة التي تقدم نفس نظرة البطل الرومانسية المطابقة لوضعية الكاميرا. نعود ثانية إلى المخرج أنتوني مان كمثال عن التقدم في أحداث السرد، ولنلقي نظرة على أول فيلم رعاة بقر قام بإخراجه

في عام ١٩٥٠ تحت عنوان "وينشستر ٧٣". ترصد حبكة الفيلم مصير بندقية نوع "وينشستر ٧٣"، وهي سلاح مطلوب على نطاق واسع وتشكل جائزة مسابقة الرماية التي يبدأ بها الفيلم أحداثه. يفوز أفضل الرماة (بطل الفيلم) بهذه المسابقة، لكن خصمه (غريم البطل) يسرق البندقية، والذي يخسرها بدوره أيضاً في المقامرة. يقوم الهنود ممن يسعون لشراء الأسلحة من ذلك المقامر الذي كسب البندقية خلال المقامرة بقتله وسرقة البندقية. عند مقتل زعيم الهنود في إحدى المعارك، تنتقل البندقية إلى رجل عديم النفع، فيقوم شريكه المضطرب بالقضاء عليه من أجل الحصول على البندقية، ثم لا يلبث ذلك الرجل أن يُقتل بدوره أيضاً على يد البطل الذي يسترجع البندقية ويستخدمها في قتل خصمه خلال تبادل إطلاق النار في مشهد الذروة الذي يختتم الفيلم.

يمكن تصنيف فيلم "وينشستر ٧٣" ضمن أي نوع باستثناء القصة الرومانسية؛ لأنه في الحقيقة فيلم يتناول موضوع الخيانة المتواصلة. فالقوة التي تمثلها البندقية محيرة ومؤقتة وأولئك الذين يستحوذون على هذا السلاح القوي ينتهي بهم الأمر بفقدانه؛ لأن طريقة حصولهم على البندقية كانت غير أخلاقية، ثم سرعان ما يحل بهم الهلاك بسبب جشعهم وفسادهم، حتى إن السرد يتخذ طابعاً أكثر ضبابية عندما ندرك أن غريم البطل الذي يلاحقه البطل بهدف القضاء عليه هو شقيقه، وما سعيه وراء ذلك إلا لأنه قام بقتل والدهما. فالقصة التي تبدو للوهلة الأولى أنها ترصد مصير بندقية لا تلبث أن تصبح مشابهة لقصة هابيل وقابيل، قصة انتقام مأساوية في صميمها. السرد في غاية التعقيد ويحوي معنى ضمناً مبطناً يتجلى عند احتدام المنافسة بين الأخوين إلى أن ينتهي بهما الأمر إلى ذروة مروعة حين يقوم الأخ بقتل أخيه الذي يعدّ قريبه الوحيد الموجود على قيد الحياة.

بالنسبة لتعيين الشخصيات ورسم معالمها، فإن هذه العملية تختلف في فيلم "وينشستر ٧٣" عن فيلم "فرقة الخيالة الخفيفة". ومرة ثانية نجد تعيين

الشخصيات في "فرقة الخيالة الخفيفة" عاطفياً وبسيطاً، حيث الرجال إما شجعان أو جبنا، إذ نجد الاستراليين مستقيمين وصريحين، والبريطانيين غريبي الأطوار أو صارمين. أما الشخصية الوحيدة الصريحة في فيلم "وينشستر ٧٣" فهي الشخصية الرئيسية (البطل) لين ماك آدم، وهو رام بارع يستشيط غضباً يدفعه للانتقام لموت أبيه.

جميع الشخصيات الأخرى مثيرة للاهتمام. داتش هنري، غريم البطل، رجل شرس لكنه مندفع ومتهور وغير ناضج وينبغي على زميله دائماً تصويب أخطائه. وايت إيرب، الذي يشرف على مسابقة الرماية في البداية، محام ويحب تقديم الرعاية للآخرين، في حين نجد زميل لين وصديقه يحمل رمز الأب في شخصيته، كما تغلب عليه صفة الفيلسوف ويضطر إلى إبعاد الشخصية الرئيسية عن الانفعال والغضب الشديدين. أما الراقصة فهي أمينة وصديقة ومرحة بالرغم من المواقف الخطيرة التي تواجهها باستمرار. خطيبها ستيف جبان ويحاول أن يصبح رجلاً جديراً بالاحترام، لكنه يفارق الحياة من دون تحقيق تلك الرغبة. ماركو الذي قتل ستيف يعاني من اضطراب نفسي عاطفي ويستمتع بخيانة الآخرين. جميع هذه الشخصيات مركبة، ما يجعل تجربة فيلم "وينشستر ٧٣" تشهد سلوكاً متطرفاً في عالم يكتنفه غموض أخلاقي شديد. تؤدي تلك الشخصيات إلى تعقيد تجربة الفيلم السينمائية، كما أن تطورها كشخصيات لا يبطئ الحكمة النشطة.

بالنسبة لاستخدام حبكة الفيلم (السعي وراء بندقية وينشستر ٧٣) والتوسع بها وعلاقتها بشخصيات القصة، فإن الحبكة مصممة لإخفاء أعماق الشخصية، وخصوصاً العلاقة بين البطل وغريمه. بداية، تسلط الحبكة الضوء على المنافسة الشديدة بين لين ماك آدم وداتش هنري، ونظن المنافسة بينهما تتعلق بضميم قديم، لكن يتبين لنا أخيراً أن داتش هنري قتل والد لين، ولا نكتشف أنهما شقيقان إلا في المراحل الأخيرة من الفيلم. كل توضيح تدريجي

يغير القصة التي تبين في فصلها الأول أن الهدف من القتال بين المتنافسين هو إثبات من الأفضل بينهما. وفي الفصل الثاني تصبح القصة قصة انتقام، وفي الفصل الثالث يؤدي كشف حقيقة أنهما شقيقان إلى تغير القصة لتتحول هذه المرة إلى قصة عن سفك دم الأخوة. بمعنى من المعاني، يخفي السعي المحموم وراء البندقية (الحبكة) حقيقة ما تتناوله القصة، لكن موضوع القصة يتغير باستمرار عندما تتضح أحداثها تدريجياً. بمعنى آخر، ينتج عن معالجة أنتوني مان للقصة في "وينشستر ٧٣" معنى ضمني مبطن عميق ومفاجئ. لذلك يعدّ سرد القصة بطريقة مركبة علامة أخرى تميز المخرج الجيد.

يقودنا ذلك إلى وجهة نظر أنتوني مان حول القصة والتوصل إلى نقطة مثيرة للاهتمام. فقد اعتبر أندرو ساريس أن مان هو من أفضل الفنانين أو الفنيين، بمعنى أنه لم يمتلك رأياً شخصياً، إذ أعلن بنفسه أنه مخرج يعمل لصالح الآخرين. لاقى غيره من المخرجين نفس الثناء المتواضع: فريد زينرمان (فيلم "منتصف الظهيرة" وفيلم "يوم ابن آوى")؛ ويليام وايلر ("أفضل سنوات حياتنا" و"عطلة رومانية")؛ كارول ريد ("الرجل الثالث" و"استبعاد الرجل الغريب"). وفي الحقيقة أعتقد أنه ينبغي تصنيف جميع أولئك المخرجين ضمن فئة المخرجين الجيدين. وأود التتويه أيضاً إلى أن هؤلاء المخرجين قد تفوقوا في تصورات أفلامهم وعرضها، وأظهر كل واحد منهم براعة استثنائية في استخدام مزيج معقد يضم الحبكة والشخصية بطريقة ارتقت بمستوى القصة بشكل عام. بالنسبة لوايلر وريد، فإن استخدامهما لإطار الصورة ذي البعد البؤري العميق يعدّ فعالاً جداً كعمل أورسون ويلز في فيلم "المواطن كين". إن فيلم وايلر "تعالب صغيرة" وفيلم ريد "الرجل الثالث" عملان كلاسيكيان من حيث استخدام تركيز بؤري عميق لعلاقات مقدمة وخلفية إطار الصورة بهدف استعراض الصراعات الجوهرية في أفلام كل منهما.

استطاع فريد زينرمان تصوير قصص مركّبة وحاضرة عاطفياً ("رجل لكل الفصول")، أو قصص بسيطة مؤلفة من طبقة أو جانب واحد مع معنى باطني مركّب ("من هنا إلى الأبدية" و"منتصف الظهيرة"). لقد استطاع هذا المخرج الذكي ابتكار سرد مركّب لا نظير له تقريباً في سبعينيات القرن العشرين ("يوم ابن آوى"). من المؤكد أن قدرة أنتوني مان على سرد القصة بطريقة فعالة وموجزة وبأسلوب بصري قوي تميز أعماله من "رجال - تي" إلى "السيد" و"أبطال تيلمارك". لقد أغرم جميع أولئك المخرجين بقوة وفاعلية الأسلوب البصري السينمائي، علماً بأنهم لم ينتموا إلى أصحاب مذهب المبادئ الجمالية الفنية، لكن آراءهم عكست إلى حد ما تلك المتعة التي اكتشفوها في اللهو بهذا المجال الفني. وفي يومنا هذا ذاع صيت بعض المخرجين، مثل كوينتين ترانتيانو، لبراعتهم في اللهو بالمجال الفني السينمائي، لكن لمعت قبلهم أسماء مثل أنتوني مان وويليام وايلر وفريد زينرمان وكارول ريد كمخرجين جيدين عبّروا عن متعة لا لبس فيها في تصور قصصهم. شكلت تلك المتعة عاملاً مهماً وأساسياً في آرائهم وأفكارهم كمخرجين سينمائيين.

فكرة المخرج

لقد بحثت الطرائق المتعددة التي يختلف فيها عمل المخرج الجيد عن عمل المخرج الكفؤ، لكن الأمر الذي لم ألجأ إلى إضافته إلى ذلك المزيج هو النقطة المحورية لمهارات المخرج - فكرة المخرج والعدسة المكبرة التي تساعد المخرج على تعيين الشخصيات ورسم معالمها، والسرد واستراتيجيات التصوير المسبق الكفيلة بالارتقاء بالعمل إلى مستوى آخر.

بالنسبة لأنتوني مان فإن فكرة المخرج نشأت في المقام الأول من نوع الأفلام التي اختار العمل عليها. تميل أفلام الغرب الأمريكي (أفلام رعاة البقر) عموماً إلى تشكيل نوع يجسد فيه البطل وغريمه مبادئ وقيم محددة. فالبطل يمثل مبادئ ريفية رومانسية وفردية ترتبط بالماضي، والمقصود به

تاريخ الغرب الأمريكي. لا تختلف تلك المبادئ والقيم الرومانسية عن مثيلتها التي يتصف بها فرسان بلاط الملك آرثر. من جهة أخرى، يمثل غريم البطل مبادئ وقيم حضارية ومادية، إذ يسعى للحصول على كل قطعان المواشي أو كل الأراضي أو كل الأموال. يتصارع البطل وغريمه دائماً في أفلام رعاة البقر ضمن معركة شكلية لها طقوسها الخاصة ويفوز فيها البطل دائماً. هذه الفكرة الرومانسية أو حتى الشعاعية نجدها مغروسة في فيلم المخرج وايلر "راعي البقر"، وفي فيلم فورد "محبوتي كليمانتين"، وفي فيلم هوكس "ريو برافو"، وهي جميعها أفلام رعاة بقر كلاسيكية بكل ما في الكلمة من معنى.

لكن نظرة أنتوني مان للغرب الأمريكي كانت مختلفة، إذ اتصفت بأنها نظرة أكثر حداثة وغموضاً ولا سيما فيما يتعلق بشخصيات أفلامه. فها هو لين ماك آدم تستحوذ عليه فكرة قتل أخيه، غريم البطل، وإذا قمنا بوصفه على أنه رجل غامض معنوياً وأخلاقياً، فإن ذلك سيكون بمثابة الإشادة بشخصية ماك آدم. بعبارة أخرى، يشترك ماك آدم مع أخيه في بعض الجوانب بمعانٍ وقيم أكثر مما هو متعارف عليه في الغرب الأمريكي. المكان الذي تدور فيه الأحداث، مكان جميل، ولكن بالنظر إلى السرد وإفساده لموروث قيم الغرب الأمريكي، لا يصبح هذا المكان تهكيمياً في أجوائه فحسب، بل لا يمكن التنبؤ بمخاطره أيضاً، بدلاً من أن يتصف بالشاعرية المرتبطة بطبيعة الغرب الأمريكي.

نأتي الآن إلى بحث فكرة المخرج الخاصة بأنتوني مان. ففي فيلم رعاة البقر، بنظر مان، البطل ليس بطلاً بأفعاله، وليس شخصية رومانسية أيضاً، وإنما عبارة عن شخص عادي جداً ولا يختلف كثيراً عن غريم البطل. كما نجد سلوكه غامضاً ومبهماً في تلك البيئة الجميلة بدلاً من أن يتصف بسلوك يسمو بالمثاليات. نشاهد صراع البطل (الشخصية الرئيسية) في فيلم "وينشستر ٧٣" كصراع حديث ومعاصر. فهو رجل استحواذي يصمم على البقاء على قيد الحياة من أجل تحقيق هدفه المتمثل في الانتقام من أخيه. عندما نتأمل

التصوّر المسبق الذي طوره المخرج مان، نرى شخصية لين ماك آدم محشورة ضمن الكادر بسبب وضعية الكاميرا القريبة جداً، ما يجعل ماك آدم يتصدر كادر الصورة، في حين يحتل خصمه وشقيقه داتش هنري براون الخلفية. يربطه هذا الصراع الداخلي العميق بشقيقه بحيث يبدو الرجلان مرتبطين ببعضهما بصرياً لكنهما خصمان فعلياً. كما تتناوب اللقطات القريبة المركزة مع اللقطات البعيدة جداً، أو العامة جداً، حيث يتناقض تركيز اللقطات القريبة مع جمال الطبيعة الأخاذ الظاهر في اللقطات العامة البعيدة جداً. لا تنفك السخرية في هذا التباين باللقطات تذكرنا بجنون البطل الذي إن كان بطولياً في أفعاله وصفاته، فإنه في أحسن الأحوال بطل معذب. يتكرر هذا النموذج في علاقات الشخصيات الرئيسية في أفلام مثل "المهماز العاري" و"رجل من لارامي" و"رجال في الحرب". في كل حالة يلعب جمال الطبيعة البصري الدور نفسه: إظهار الخيارات التي ينبغي على الشخصيات الرئيسية اتخاذها على أنها خيارات ساخرة ومعاصرة. نشاهد النموذج ذاته في أفلام مان الكلاسيكية السوداء "المسير ليلاً" و"صفقة مجحفة". تسعى فكرة المخرج لدى مان إلى دراسة الحلول الأخلاقية الوسط لشخصياته الرئيسية، كما يؤدي جمال لقطاته البعيدة، سواء أكانت تصور الغرب الأمريكي أم كوريا أم أحد الشوارع المعاصرة، إلى تعميق الغموض الأخلاقي والمعنوي.

الهيئة العامة
السورية للكتاب



الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفصل الخامس

المخرج البارع

- المخرج البارع يبحث عن تفسير عميق للمعنى الضمني المبطن.
- المخرج البارع شغوف بالشخصيات والسرد.
- المخرج البارع يفضل مقارنة مباشرة وبسيطة وموجزة للمادة الفلمية.
- تفسير المعنى الضمني المبطن هو الذي يوجه أداء الممثلين وخيارات الكاميرا.
- جرأة التفسير تحول التجربة البسيطة إلى تجربة مفاجئة.
- المخرج البارع لحوّ في التعبير عن رأيه.
- ينسحب الوصف نفسه على أسلوب الفيلم: متميز بشكل استثنائي.

ما يميز المخرج البارع عن المخرج الجيد هو موضوع هذا الفصل. باختصار، المخرج الجيد هو الذي يمنح القيمة والأهمية لمشروع الفيلم من خلال استخدام أدوات السرد التي تضم الشخصيات والحبكة وشكل القصة، وبالتالي فإن المخرج الجيد يستخدم مقارنة تعتمد على التباين من أجل إضفاء قراءة مركبة إلى معنى النص. فنحن نشعر بالمتعة والسرور بالمفاجآت التي تزيد من عمق القصة. لذلك فإن المخرج الذي ترشده فكرة المخرج يستطيع تنسيق المعطيات البصرية وأداء الممثلين وقراءات النص لاستحداث معنى ضمني مبطن قادر على زيادة عمق تجربة الفيلم التي يعيشها جمهور المشاهدين.

يستطيع المخرج البارع تحويل تجربة الفيلم عند استخدام فكرة المخرج لإضافة رأي مؤثر وفعال للفيلم. عندما يصبح الحاسوب هال بشرياً أكثر من اللازم، في حين يصبح رواد الفضاء جامدين وآليين في تصرفاتهم وتفكيرهم في فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، يحاول ستانلي كوبريك إخبارنا بأمر عميق عن علاقتنا بالتكنولوجيا وتقدم البشرية وتطورها. ولا ننكش نحن بالذهول طوال الفيلم بمستوى هذا التعليق المرتبط بتقدم الإنسان عبر التاريخ. يستخدم كوبريك السخرية والتهكم لتعزيز رأيه متحدياً بذلك الكثير من معتقداتنا حول مفهوم التقدم والتطور.

قبل ثلاثين سنة من فيلم كوبريك أدلى شارلي شابلن بملاحظات وتعليقات مماثلة عن تقدم الإنسان والطبيعة البشرية في فيلم "الأزمة الحديثة" (١٩٣٦)، لكن تركيز شابلن كان أكثر تحديداً من خلال الحديث عن "المصنع". إن ملاحظات شابلن الساخرة عن مكينة الإنتاج وانحراف اتجاه هذه العمليات التقدمية وتجريدها من الصفات البشرية عندما يجري ابتلاع الشخصية الرئيسية مصادفة إلى داخل إحدى الآلات، حيث يتم التهامه حياً بواسطة الآلة بصرياً ومعنوياً، تكشف لنا مدى عبقرية الإبداعية.

يعدّ فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" و"الأزمة الحديثة" مثالين نموذجيين عن أفلام رائعة بإخراج صانعي أفلام بارعين، يحول كل منهما السرد إلى طريقة لفهم العالم وسلوك الإنسان المختلف في هذا العالم. هذا التحول هو العلامة التي تميز المخرج البارع. وأود الإضافة في هذا الصدد إلى أن روائع الأفلام قد صورها مخرجون ممن تجاوزوا أعمالهم السابقة. بمعنى آخر، أفلام رائعة تدل على البراعة صنعها مخرجون جيدون. "أفضل سنوات حياتنا" (ويليام وايلر) و"منتصف الظهيرة" (فريد زينرمان) و"غناء تحت المطر" (جين كيلي وستانلي دونن) و"قصة الحي الغربي" (روبرت وايز) ما هي إلا أمثلة عن هذه الظاهرة. سوف نركز في هذا الفصل على المخرجين البارعين بدلاً

من التركيز على الأفلام الرائعة الدالة على البراعة بما أن مهمتنا تتطلب فهم كيف يصبح المخرجون بارعين من خلال أعمالهم.

منذ أربعين سنة شكل أندرو ساريس في كتابه الكلاسيكي "السينما الأمريكية" تسلسلاً هرمياً للمخرجين الأمريكيين وأشار إلى الفئة الأولى في ترتيبهم بمصطلح "البانتيون". اشتملت هذه الفئة على دي. دبليو غريفيث وتشارلي شابلن وباستر كيتون وأورسون ويلز وجون فورد وهارولد هوكس وإرنست لوبيتش وإف. دبليو مورنو وفريتز لانج. واستثنى ساريس من كتابه، أو بالأحرى أنزل مرتبة كل من ستانلي كوبريك وجورج ستيفنز وفرانك كابرا وبريستون ستيرجز. ومن غير المفيد في هذا السياق إعادة تحديد فئة أفضل المخرجين البارعين لدحض تصنيف ساريس؛ لأنني أريد التركيز بدلاً من ذلك على تطوير عملي للمخرج البارع، وسوف نبحت أعمال ثلاثة مخرجين معاصرين من أجل الخروج بتحديد عملي، ولكن قبل القيام بذلك ينبغي أن نتطرق أولاً إلى مسألة الرأي.

الرأي

تناولت بإسهاب مسألة الرأي في كتابي "كتابة السيناريو العالمية" (٢٠٠١). يمكن للرأي أن يحدد بصورة أساسية نوع الفيلم السينمائي، أو بإمكان المخرج استخدام أنواع تعبر عن رأيه. تتطلب بعض الأنواع، مثل أفلام الكوميديا الساخرة (الأفلام الهجائية) والأفلام الوثائقية وأفلام القصص الرمزية الأخلاقية والأفلام التجريبية والأفلام اللامتالية (التي لا تُعنى بترتيب الأحداث زمنياً)، تتطلب استبعاد الشخصيات وبنية الفيلم كي يبرز الرأي بوضوح تام بدلاً من دمجهم في إحدى الشخصيات، وغالباً ما تشكل السخرية الأداة المفضلة لتحقيق هذا الاستبعاد. عندما يؤدي الرأي وظيفة تحديد نوع الفيلم (على سبيل المثال، جوزيف مانكفيتش في فيلمه الميلودرامي "كل شيء عن حواء")، يتم التعبير عنه عادة بواسطة سلوك الشخصيات واختيار الكلمات

(الحوار) المستخدمة للتعبير عن ذلك السلوك. مسرحاً أديسون دي ويت الدنيوية ونرجسية مارغو شانينغ والعدوانية الطريفة التي تحمي تلك النرجسية، ومخادعة إيف هارينغتون الماكرة جميعها صفات تشكل رأي مانكفيتش، الذي يتمتع بحيوية وطرافة المسرح لكنه يفتقر إلى سياسة النجومية.

مهما كان نوع الفيلم السينمائي، فإن المخرج البارع هو الذي يجعل الرأي فاعلاً ومؤثراً، ويمكن لهذا الرأي أن يصل إلى الأوج في الفيلم الأسود (فيلم نوار)، كما في فيلم المخرج بيلي وايلدر "جادة الغروب"، أو قد ينضم إلى خيار موضوع الفيلم أو يتأثر به، كما في حالة فرنسوا تروفو وأفلامه التي تتناول موضوعات الأطفال "الضربات الأربعة" (١٩٦٦) و"الطفل المتوحش" (١٩٧٠) و"قطع نقدية صغيرة" (والمعروف أيضاً بعنوان "مصرف الجيب") (١٩٨٢). من جهة أخرى، قد يُزجّ الرأي من خلال موقف حول الوجود في هذا العالم، كما في حالة كريستوف كايسلوفسكي الذي تمحور اهتمامه دائماً حول الوجود وصفاته وخصائصه ومحتواه والحاجة إلى انضمامه أو انتمائه إلى مخلوق بشري آخر - كما يتضح، على سبيل المثال، في فيلمه "فيلم قصير عن المحبة".

إضافة إلى آراء المخرجين البارعين القوية والمؤثرة، ثمة صفات خاصة تحدد أعمالهم. أولاً، يتميز العمل بشغف غير اعتيادي، وخير مثال على ذلك كارل دراير في فيلمه الصامت "آلام جان دارك" (١٩٢٨). الصفة الثانية هي القدرة على تحديد موقف واضح في الفيلم. تبدو هذه القدرة لافتة في أعمال رومان بولانسكي، الذي سنبحث في أمره لاحقاً، إذ يقدم فيلم بولانسكي "سكين في الماء" (١٩٦٢) مثلاً على هذه الصفة. تتمثل الصفة الثالثة في بساطة مقاربة المخرج للموضوع، ويعدّ فيلم المخرج إيرنانو أولمي "الوظيفة" (١٩٦١) المؤثر جداً خير مثال على تلك البساطة. الصفة الرابعة هي إيجاز السرد، أو القدرة على الحديث عن أمر ما بإسهاب ضمن لقطة

واحدة فقط، ولعل خير مثال على ذلك فيلم لويس بونويل "حساء النهار" (١٩٦٧) وفيلم إرنست لوبيتش "ليونتشكا" (١٩٣٩). أخيراً، فإن المخرج البارع يتمتع بأسلوب متميز مشابه للفيلم التسجيلي الوثائقي، كما في فيلم روبرتو روسليني "لويس الرابع عشر" (١٩٦٨) وفيلم المخرج جيلو بونتيكورفو "معركة الجزائر" (١٩٦٨)، أو قد يكون المخرج البارع معروفاً بأسلوبيته المفرطة، مثل لوتشينو فيسكونتي بفيلمه "الفهد" (١٩٦٥)، وفيدريكو فيليني بفيلمه "الثامنة والنصف" (١٩٦٢). ولكن مهما كان المزج الفني الذي نجده في مخرج معين، فإن تلك الصفات تفيد فقط في تعزيز رأي هذا المخرج.

ثلاثة مخرجين بارعين معاصرين في أمريكا

مع أن هذا القسم يتناول المخرجين الأمريكيين، ينبغي أن أقرّ بأنني دخلت في صراع مع خياراتي، فمن ذا الذي يهتم بأمر الاسترالي بيتر واير الذي ظل يصور الأفلام في أميركا منذ فيلمه "مجتمع الشاعر الميت" و"الشاهد"؟ وماذا عن سام منديز، المخرج المسرحي البريطاني الذي صورَ فيلمين أمريكيين رائعين، "جمال أمريكي" و"الطريق إلى الهلاك"؟ الجواب هو أن هوليوود كانت دائماً المأوى الإبداعي للمهاجرين، بل وللزائرين المؤقتين أيضاً. فأول جائزة أوسكار كانت من نصيب فيلم بعنوان "سروق الشمس" (١٩٢٧) الذي أخرجه الألماني إف. دبليو مورنو. تشارلي شابلن وإرنست لوبيتش وألفريد هيتشكوك جميعهم هاجروا إلى هوليوود، علماً بأن لوبيتش وهيتشكوك قد ذاع صيتهما أصلاً في بلديهما، ألمانيا وبريطانيا. ويليام وايلر وفريد زينرمان وبيلي وايلدر ومايلوس فورمان وبول فيرهونن جميعهم هاجروا من أوروبا وكل واحد منهم صنع أفلاماً أمريكية مهمة.

عندما أستعرض الأفلام الصادرة عبر السنوات الثلاثين الماضية (باستثناء أعمال المخرجين الذين سنبحث أمرهم قريباً)، أستطيع تحديد عشرة أفلام رائعة صورها عشرة مخرجين بارعين: فيلم المخرج بوب فوس "كل

هذا الجاز" (١٩٨١)، وفيلم المخرج روبرت ألتمان "اللاعب" (١٩٩٢)، وفيلم المخرج ستيفن سبيلبرغ "لائحة شندلر" (١٩٩٤)، وفيلم بول أندرسون "ليال راقصة" (١٩٩٥)، وفيلم المخرج سبايك لي "أفعل الصواب" (١٩٩٨)، وفيلم المخرج سيدني بولاك "توتسي" (١٩٨٣)، وفيلم المخرج تيرنس مالك "الخط الرفيع الأحمر" (١٩٩٧)، وفيلم المخرج أوليفر ستون "قتلة بالفطرة" (١٩٩٤)، وفيلم المخرج مايكل شيمينو "صائد الغزلان" (١٩٩٧)، وفيلم الممثل والمخرج كلينت إيستوود "النهر الغامض" (٢٠٠٣)، وهي جميعها أفلام رائعة صنعها مخرجون بارعون.

استند اختياري للمخرجين الذين سنتطرق إليهم في هذا القسم إلى أعمالهم الصادرة عبر السنوات الثلاثين الماضية. استخدم كل واحد من أولئك المخرجين وبصورة مستمرة أيضاً فكرة مخرج أغنت تجربة عمله. وسنستعرض كل واحد منهم بالترتيب: فرنسيس فورد كوبولا و وودي آلن ومارتن سكورسيزي.

تشارك أفلام فرنسيس فورد كوبولا "العرباب" (١٩٧٢) و"العرباب - الجزء الثاني" (١٩٧٥) و"القيامة الآن" (١٩٧٩) تشارك بفكرة مخرج واحدة تقريباً: النظر إلى أحداث السرد في كل فيلم لا على أنها قابلة للتصديق، وإنما كأوبرا تتطلب تكتيفاً للأحداث الدرامية. يتمحور "العرباب" بجزأيه الأول والثاني حول مايكل كورليوني على أساس أنه الشخصية الرئيسية (البطل). تتراوح الخيارات التي ينبغي على مايكل اعتمادها بين مهنته (على الصعيد المهني) وعائلته (على الصعيد الشخصي). يتجه مايكل في الفيلم إلى الخيار المهني ويضحى بعائلته مقابل ذلك الخيار. وكما في الأوبرا حيث التركيز على الاحتفالات والأصوات المرتفعة، فإن زفاف كوني وتعرضها للضرب على يد زوجها ومحاولة اغتيال دون كورليوني واغتيال سوني وتعמיד طفلة كوني وتصفية كل من يعترض طريق الدون (السيد) ومصالح أعماله، جميعها

أحداث تحدد الفيلم الأصلي "العرباب". أما محاولة اغتيال مايكل في الحفلة الموسيقية التي يشارك فيها ابنه لثنيت تعميده، ومحاولة اغتيال هايمان روث، والثورة الكوبية، واكتشاف مايكل خيانة شقيقه فريدو، وتصفية كل الحسابات، بما فيها القضاء على فريدو، فجميعها أحداث تحدد النتمة السينمائية "العرباب - الجزء الثاني". يعالج كلا الفيلمين هذه الأحداث وكأنها مقاطع من مشاهد تصوير كي يتكوّن لدينا إحساس بطقوس تلك الأحداث السردية. كما يسهم التركيز على حدة تأثير مواقف الموت والحب والحياة في دعم الإحساس الأوبرالي. يتبع كوبولا مقاربة بطيئة ومدرسة بأسلوبية متميزة لجميع مقاطع مشاهد التصوير هذه، والنتيجة هي نقيض الواقعية. أعتقد أنها عملية مسرّحة مشابهة للأوبرا أكثر من كونها فيلماً سينمائياً.

تتجلى فكرة المخرج المتمثلة في "الفيلم السينمائي المشابه للأوبرا" في فيلم "القيامة الآن" أيضاً. تميل الأفلام الحربية عادة إلى إبراز الواقعية مع تسليط الضوء على نجاة الشخصية الرئيسية (البطل). يفترض نهج كوبولا الأوبرالي أن الحرب ما هي إلا ضرب من الجنون، في حين يناضل البطل منذ البداية للمحافظة على سلامة عقله. يؤدي تقدم الجنود عبر النهر لتوصيل قاتل يقضي على الضابط المارق كيرتز إلى تجاوز مقاطع مشاهد التصوير على نهر ستيكس. عندما نصل إلى معسكر كيرتز، نشعر وكأننا وسط الجحيم. وحين يطيع البطل أوامر قيادته بقتل كيرتز، نصدق من دون ريب أنه جندي صالح، لكن جنونه لا يضاهيه جنون، إذ ينفذ مهمته لكنه يفقد صوابه. هذه هي نظرة كوبولا لآثار حرب فيتنام على أميركا. إن استخدامه لفكرة مخرج أوبرالية زاد من تطرف أحداث السرد الروائي لفيلم "القيامة الآن"، مبتكراً بذلك تجربة سينمائية تؤدي وظيفة فيلم حربي على المستوى السردية، لكنه يتحول إلى دراما سيكولوجية عميقة تبدي ملاحظاتها وتعليقاتها على تلك الحرب، ما يقودنا إلى الجزم بأن رأي كوبولا واضح جداً ومؤثر جداً.

فكرة المخرج لدى وودي آلن مماثلة في فاعليتها وتأثيرها وتعزز "رأي" الفيلم مثلما عززت "رأي" فيلم كوبولا. تتمثل فكرة المخرج في أفلام آلن بأدائه لدور ممثل كوميدي (مونولوجست)، وتجسيد شخصية من شخصيات الفيلم. عندما يؤدي دور المونولوجست، يتحدث مباشرة إلى جمهور المشاهدين، محطماً بذلك الجدار الفاصل بين شخصية الفيلم والجمهور. وعندما يلعب دور إحدى شخصيات الفيلم، يظل ضمن هذه الشخصية ويعتمد على استراتيجيات السرد لدعوة الجمهور كي يتواصل مع شخصيته ويتعاطف معها. فكرة المخرج لدى وودي آلن هي باختصار العمل كمؤلف وممثل ومخرج للخروج من الفيلم بين الفينة والأخرى من أجل التعليق على مجريات القصة أثناء سردها من دون أي فواصل. وفي هذا السياق فإنه أقرب إلى الأخوين ماكس كشخصية وممثل كوميدي من مقارنته بتشارلي شابلن أو باستر كيتون أو جيرى لويس.

من الواضح أيضاً أن وودي آلن متأثر بشدة بصانعي الأفلام البارعين إنغمار بيرغمان وفيدريكو فيليني. تتجلى نتيجة هذا التأثير بسلسلة من أفلام آلن صدرت كعرفان وتكريم لهذين المخرجين، ومنها على سبيل المثال فيلم "أيلول" (١٩٨٧) و"كثيرات ساحرة" (١٩٨٠). كما يمكن مشاهدة أثرهما بصورة غير مباشرة في معظم أفلام آلن، مثل "جرائم وجنح" (١٩٨٩) و"برودواي داني روز" (١٩٨٤). تتجلى ظلامية السلوك البشري في "جرائم وجنح"، وهي صفة تشكل موضوعاً محورياً بالنسبة لبيرغمان، في طبيب العيون الذي يلجأ إلى قتل عشيقته. موضوع الإحساس بالصدق، أو افتقاده، هو أيضاً من الموضوعات التي تتناولها أعمال بيرغمان وفيليني. ففكرة موضوع السيرك (أو المهرج) تسود طابع أعمال فيليني مثلما تسود فيلم آلن "برودواي داني روز". كما أن سحر فن السينما المرتبط بشكل دقيق بفكرة السيرك يشكل فكرة موضوع فيلم آلن "رهرة القاهرة الأرجوانية"، وهو فيلم يردد صدى فيلم فيليني "الشيخ الأبيض".

لكننا نرى فكرة المخرج في أفلام آلن التي تتناول الحب والعلاقات الإنسانية تُعرض بطريقة مؤثرة وفعالة لا مثيل لها تقريباً. فإذا ما شاهدنا "آني هول" (١٩٧٧) و"مانهاتن" (١٩٨٠) و"حنة وأخواتها" (١٩٨٦)، نلاحظ أن كل فيلم من تلك الأفلام يركز على التغيرات المختلفة للعلاقات الإنسانية. نشاهد أولاً في "آني هول" العلاقة بين شاب يهودي وفتاة مسيحية مختلفة تماماً عنه. وفي "مانهاتن" يتوجه التركيز إلى العلاقة بين رجل بالغ وفتاة مراهقة، حيث السن هو العائق وليست الخلفية الثقافية. وأخيراً فإن العلاقة الصعبة في فيلم "حنة وأخواتها" تنشأ بين زوج وشقيقة زوجته. يلعب آلن دوراً مهماً في أول فيلمين، ودوراً ثانوياً في الفيلم الثالث. يتحرى كل فيلم عن الحاجة للحب (العلاقة) في المجتمع الأرستقراطي بمدينة نيويورك المعاصرة. الحب في كل حالة من تلك الحالات مهم جداً وعميق، لكن العلاقات مصيرها الفشل. لذلك يتجه التركيز إلى النتائج الممتعة المشوبة بالألم لهذه العلاقات. يركز فيلمان للمخرج وودي آلن صدرا في فترة لاحقة، وهما "أزواج وزوجات" و"تفكيك هاري"، على شخصيات تشعر بالعزلة، وهي شخصيات نجت من علاقات حب فاشلة.

لدراسة كيفية عمل فكرة المخرج عن كثب، نتناول أولاً فيلم "آني هول" (١٩٧٧) الذي يؤدي فيه آلن دور الراوي للتعليق على مجريات قصة الفيلم وعلى كونه يهودياً يعيش في مجتمع مسيحي، وعلى علاقته بأمه، وعلى مستويات أخرى من الشعور كفرد دخيل على المجتمع. ينشر آلن هذه التعليقات بتصرف مطلق طوال قصة الفيلم. من استراتيجيات آلن الأخرى دفع الشخصيات نفسها لتخاطب الجمهور مباشرة، ومثال ذلك المشهد الذي يقدم فيه آلن زملاء مدرسته الثانوية لجمهور المشاهدين. من الجانب البصري، كل واحد من زملائه يبلغ الخامسة من العمر، لكنهم يخبروننا بما يفعلونه أو ما أصبحوا عليه ككبار بالغين. يبدو التناقض بين المعطيات البصرية الموحية بالبراءة والمستقبل البغيض تناقضاً مذهلاً ويجعل النتائج

مخيبة للآمال لا كما تبدو عليه أيام الطفولة "إنني أتعاطى المخدرات" ... "أنا بائعة هوى" ... الخ.

تتجلى استراتيجية ثالثة يستخدمها آلن لكسر الحاجز بين شخصيات الفيلم وجمهور المشاهدين في أشهر مشهد بفيلم "آني هول": يجلس آلن في صالة السينما لمشاهدة الفيلم التسجيلي "الأسى والشفقة" بإخراج ماكس أوفولس. يجلس خلف آلن مثقفان يتجادبان أطراف الحديث، حيث يحاول الرجل إثارة إعجاب السيدة الجالسة بقربه باستعمال سيل من العبارات والملاحظات والتأويلات التي تبدو وكأنها صادرة عن الفيلسوف مارشال ماكلوهان نفسه. يزيد شعور شخصية آلن بالإحباط وخيبة الأمل ويغادر المكان في نهاية المطاف، ثم لا يلبث أن يظهر ثانية وبصحبه مارشال ماكلوهان الحقيقي الذي يتوجه إلى ذلك الرجل المثقف ثم يغادر المشهد. يفيد هذا التدخل في السرد بزج العالم الحقيقي في الفيلم.

تُستخدم استراتيجية الممثل/الشخصية لتكثيف الرومانسية في فيلم "مانهاتن"، ومنح الشخصيات في "حنة وأخواتها" فرصة للاعتراف برغباتها وذنوبها بأسلوب علاجي. وفي كلتا الحالتين تعمل هذه الاستراتيجية على توسع السرد من مجرد قصة حب إلى تعليق حول زمان ومكان معينين - نيويورك - المعاصرة. نستطيع القول أن فكرة المخرج لم تجعل آلن قاصاً عاطفياً (مثل فيليني) فحسب، بل فيلسوفاً معاصراً على حياتنا وزماننا (مثل بيرغمان).

نحتاج لفهم فكرة المخرج في أعمال مارتن سكورسيزي إلى مراجعة أفلام روبرتو روسليني وروبرت بريسون وياسوجيرو أوزو. نجد في أفلام هؤلاء المخرجين شخصيات لها دافع داخلي لتصبح ذات شأن، وشرعية ترى العالم مكاناً مخيباً للآمال. في فيلم "المدينة المفتوحة" (روسليني - ١٩٤٥) تتجلى خيبة الأمل في الواقعية السياسية للفاشية التي تسعى إلى إفساد المجتمع وأفراده. وفي فيلم "موشيت" (بريسون - ١٩٧٠) تكمن خيبة الأمل في

اللامبالاة والإهمال والقسوة التي تلاقيها فتاة صغيرة بسيطة وفقيرة من جانب المجتمع. وفي "قصة طوكيو" (أوزو - ١٩٥٤) نجد خيبة الأمل في أنانية جيل (الأطفال) نحو جيل آخر (الآباء). تعمل الشخصية في كل قصة أو تعيش بواسطة مجرد معايير أخلاقية غير مفيدة لهذه الشخصية. فالأمر يبدو كما لو أن الشخصية تبحث عن أو تعيش حالة من السمو والطمأنينة من دون مشاركة المجتمع أو الأسرة، والنتيجة تكون مخيبة للآمال لكنها مأساوية في جانب آخر.

هذه المأساة المتمثلة في الهوة بين الحياة الداخلية لشخصية ما وحياة الأسرة أو المجتمع المحيطة بتلك الشخصية هي الموضوع المشترك في جميع أعمال مارتن سكورسيزي. فشخصياته تسعى للوصول إلى حالة من السمو والطمأنينة لكنها لا تجد إلا عالماً مادياً أو سياسياً غير قادر على مساعدة ورعاية تلك الشخصيات؛ لأنه عالم لا يقبل بها وغالباً ما تكون النتائج مأساوية. البحث عن السمو والطمأنينة هي فكرة المخرج بالنسبة لمارتن سكورسيزي.

تتجلى هذه الفكرة في فيلمي سكورسيزي "آخر رغبات السيد المسيح" (١٩٨٧) و"كوندون" (١٩٩٩)، الذي يتحدث عن حياة الدالاي لاما. وبطريقة أكثر براعة، تتمثل فكرة المخرج في المعنى الضمني المبطن لرحلة جاك لاموتا في فيلم "الثور الهائج" (١٩٨٠)، وعملية بحث ترافيس بيكل في فيلم "سائق التاكسي" (١٩٧٦). إن إسناد دور البطولة في كلا الفيلمين لروبرت دي نيرو يعزز بحث الحياة الداخلية المتواصل الذي يزيد زخم فكرة المخرج.

استفاد الكثيرون من أجواء أفلام سكورسيزي التي تتطوي فكرة المخرج الخاصة به على التضارب بين ما تريده الشخصية وما تحصل عليه. وقد قال البعض إن سكورسيزي يتمتع بنزعة طبيعية لايتكار الفيلم الأسود (فيلم نوار)، لكنني أعتقد أنه رأي في غير محله. فالطابع العام أو الجو كئيب وقاتم في "سائق التاكسي" و"سوارع دنيئة" (١٩٧٣) و"كازينو" (١٩٩٥)، لكنني أعتقد أن تلك الكآبة تتعلق بنتائج السرد أكثر من النظر إليها كمحاولة

لإنتاج فيلم أسود. ففي "الثور الهائج"، على سبيل المثال، جاك لاموتا لم يعد بطلاً ويعيش وحيداً بعد أن فقد أسرته بسبب ضرب زوجته المستمر. ثم نشاهده يتمرن على مونولوج بهدف تقديم فقرة فنية في أحد النوادي الليلية ونذكر أنه رجل يستغل شهرته وأمجاده السابقة ليكسب المال اللازم لتسديد ديونه. يعرض سكورسيزي في هذا المشهد رجلاً هبط من حالة السمو التي تمتع بها ذات يوم على حلبة الملاكمة، بمعنى أنها كانت تلك أفضل أيام لاموتا، ولكن عندما فقد هذا المجد انجرف إلى العالم المادي. هذه هي مأساة لاموتا، إذ هبط من حالة الطمأنينة والسمو التي أتاحت له الارتباط بشيء أكبر من الواقع؛ فحلبة الملاكمة والنزال وإحراز البطولات باتت تعني كل شيء في حياته.

ينبغي التطرق إلى جانب آخر في عمل سكورسيزي، ألا وهو الأسلوب. يستخدم سكورسيزي كاميرا رشيقة وباحثة ومتحركة، مثل استخدامه لها في لقطة دخول النادي الليلي بفيلم "رجال طيبون" (١٩٩٠)، ولقطات المتابعة المنفذة بطريقة تشبه رقص الباليه في فيلم "الثور الهائج"، والاستعداد الديناميكي للمعركة في فيلم "عصابات نيويورك" (٢٠٠٢). يستخدم سكورسيزي الكاميرا مع إضاءة توزع الضوء والظل في الصورة لابتكار حيوية توحى بالبحث المتواصل. الحيوية هي الرغبة، والكاميرا المتحركة هي الأمل، والإضاءة هي القلق الذي يبعثره الأمل فتزول الرغبة. تشكل هذه الطريقة المنفذة بأسلوبية متميزة فكرة المخرج، وتعبر عن مدى أمل الشخصية في العثور على حالة الطمأنينة والسمو، في حين توحى الإضاءة بمدى صعوبة تحقيق هذا الهدف.

يحوّل كل مخرج من هؤلاء المخرجين السرد إلى شيء أكبر وأعمق ومختلف من خلال فكرة المخرج الخاصة به. بالنسبة لكوبولا، تحوّل مقاربتة الأوبرالية قصة عصابات عادية إلى تصوير وصفي فعال ومؤثر يستحضر ماضي وذكريات المهاجرين (عائلة كورليونوي) الذين استأثرت بهم قيمهم

العائلية في البداية، لكنهم ضلوا الطريق في النهاية. فالنفوذ يفسد مايكل كورليوني ويفقده كل ما هو ثمين هو ووالده، وتصبح ملحتهم بإخراج كوبولا حكاية أمريكية مشابهة للملحمة الشعرية المعروفة باسم "الفردوس المفقود".

بالنسبة لودي آلن، فإن فكرة المخرج (الممثل/الشخصية) تتيح له التعليق على أهمية الحب والعلاقات بين شخصيات أفلامه، وكيف تظل هذه الشخصيات خارج العالم الذي يجعل الحب الدائم ممكناً؛ لأنها شخصيات دخيلة على بيئتها الاجتماعية. وبالتالي، تستأثر أفلامه بتصورات الحياة الأمريكية المعاصرة - النجاح المادي والسأم الروحي والمعنوي.

يهتم مارتن سكورسيزي أيضاً بمبادئ وقيم الحياة الأمريكية، لكن استخدامه لفكرة المخرج الخاصة به يزيد من عمق التناقض؛ لأن راحة البال في هذا المكان الناجح (أمريكا) بعيدة المنال، وبالتالي فإن خيبة الأمل الحتمية هي التي تقود شخصياته إلى العنف وتدمير الذات لأنها تعاني مصير العيش خارج حدود حالة الطمأنينة والسمو الروحي.

لقد تعارضت هذه التصورات الكئيبة عن الحياة الأمريكية مع الصورة المحببة عنها بكل ما فيها من نجاحات وثروات مادية، ما دفع أولئك المخرجين الثلاثة إلى طرح أسئلة مهمة وتقديم البدائل للآراء السائدة بين الناس.

ثلاثة مخرجين بارعين معاصرين خارج أمريكا

ركز المخرجون غير الأمريكيين على مسائل محددة، ولعل أهمها المسألة العالمية المتعلقة بالموروث التقليدي مقابل التغيير. يضم بعض صانعي الأفلام المميزين المؤيدين ضمناً للموروث التقليدي المخرج الهندي ساتياجيت راي (أغنية الطريق - ١٩٥٥)، والياباني ياسوجيرو أوزو (الربيع المبكر - ١٩٥٦)، في حين شدد بعضهم على ضرورة التغيير، أمثال الإسباني لويس بونويل (الملاك المدمر - ١٩٦٠)، والفرنسي جان لوك غودار ("عطلة

الأسبوع" - ١٩٦٨). وقد مثل صانعو أفلام آخرين حركات إبداعية، مثل الإيطالي فيتوريو دي سيكا وحركة الواقعية الجديدة، والألماني جي. دبليو بابست ("صندوق الشر") والحركة التعبيرية. كما رأى آخرون أن أجداتهم الإبداعية يجب أن تعكف على دراسة الماضي بهدف التوصل إلى طريقة أفضل نحو المستقبل. نذكر من هؤلاء المخرجين على سبيل المثال لا الحصر البولوني أندريه فايدا ("رماد وألماس" - ١٩٦٠)، والهنغاري استيفان زابو ("مفيسسو" - ١٩٨٢). ثمة مخرجون آخرون أيضاً اعتقدوا (بناءً على ثقافتهم) أن إعادة النظر في أنواع الأفلام السينمائية وسيلة لطرح ثقافات أخرى في مجتمعاتهم، وتعريفها إلى ثقافات أخرى. نذكر من هؤلاء الياباني أكيرا كيروساوا ("الساموراي السبعة" - ١٩٥٦)، والدانمركي بيل أوغست ("بيل الفاتح" - ١٩٨٦). وأخيراً لجأ بعض صانعي الأفلام إلى الضغط على بلدانهم لاعتناق فكرة التغيير، أمثال الألمانيين فيرنر هيرتزوغ ("الغز كاسبر هاوز" - ١٩٨٤) ومايكل فيرهوفن ("الفتاة السيئة" - ١٩٨٩)، إضافة إلى الفرنسي كولين سيرو ("قوضى" - ٢٠٠٢).

بصرف النظر عن الأسلوب أو المنهج، فقد أسهمت آسيا وأوروبا إسهاماً عظيماً في إثراء فئة المخرجين البارعين. قبل الانتقال لدراسة ثلاثة مخرجين بشيء من الإسهاب، أود ذكر بعض الأفلام ومن قام بصنعها على سبيل مثال الإخراج البارع. ولو اقتصر ذلك على موضوع هذا الفصل، لاحتل المخرجون الواردة أسماؤهم أدناه المساحة اللازمة الجديرة بذكرهم.

أود أن أضيف إلى فئة المخرجين البارعين كلاً من فولكر شلندورف ("طبل القصدير" - ١٩٧٩) وتوم تاكر ("الأميرة والمحارب" - ٢٠٠١) من ألمانيا، ومايك فان ديم ("الشخصية" - ١٩٩٨) من هولندا، وإيريك زونكا ("حياة أحلام الملائكة" - ١٩٩٨) من فرنسا، وتوماس فنتربيرغ ("الاحتفال" - ١٩٩٧) من الدانمرك، الذين تركت أفلامهم الأوروبية أثراً عميقاً في صناعة

السينما خلال التسعينيات. وأود أن أضيف أيضاً إلى تلك الأسماء من روسيا كلاً من إيلم كليموف ("أقترب وانظر" - ١٩٨٧) ونيكولاي ميشلخوف ("قرب عدن"، والصادر بأوروبا تحت عنوان "أورغا" - ١٩٩٤)، ومن إيطاليا برناردو بيرتولوتشي ("المحاصر" - ١٩٩٩)، ومن بولونيا كريستوف كريسلوفسكي ("أحمر" - ١٩٩٥)، ومن الصين زانغ ييمو ("البطل" - ٢٠٠٢). يحول كل فيلم من تلك الأفلام السرد إلى تحدٍ إبداعي، ومن ثم إلى موروث تقليدي جمالي أو نوع سينمائي بطرائق فريدة من نوعها. بعد الإشارة إلى أولئك المخرجين البارعين وأفلامهم، سأبحث الآن بإسهاب ثلاثة مخرجين معاصرين غير أمريكيين.

في الحقيقة الخيارات كثيرة في هذا السياق. لذلك ومن أجل اختيار ثلاثة أسماء فقط قمت بتحديد فكرة تربط ثلاثة صانعي أفلام ببعضهم. وبدلاً من السعي وراء صفة قومية أو أسلوبية أو إبداعية (مثل الدوغما*)، بحثت عن صانعي أفلام ممن يعرضون حرية معينة في اختيار أدواتهم السردية اللازمة لعرض قصصهم. يشترك المخرجون الذين اخترت بحثهم في هذا القسم (بيدرو ألمودوفار ودينيس أركان وأمير كوستوريتسا) بما يمليه طموح المخرج على ضرورة استخدام الأدوات السردية في عرض قصة ثقافية معينة تتجاوز حدود مصدر تلك الثقافة، إذ يمعنون النظر في الموضوعات العالمية التي تتناول الصداقة والأسرة ودور الرجل والمرأة والولادة والموت والحب والعلاقات الإنسانية من أجل سرد قصصهم بطرائق جعلت كل واحد منهم يكتسب أهمية عظيمة في عالم السينما.

(*) الدوغما مجموعة من صانعي الأفلام الدانمركيين أسسها لارس فون تراير وتوماس فنتبيرغ. وضعت هذه المجموعة جملة من القواعد الصارمة، مثل عدم استخدام الإضاءة الاصطناعية والتصوير دائماً خارج الاستوديو، واستخدام كاميرا محمولة باليد. (المترجم)

بيدرو ألمودوفار الذي يصور الأفلام السينمائية منذ أكثر من عشرين سنة، بدأ مهنته الفنية بتصوير أفلام ميلودرامية عن المثليين، لكنه استقر عبر السنوات القليلة الماضية على فكرة مخرج محددة حولت طبيعة عمله. تفيد فكرة المخرج لدى ألمودوفار بوجود صفات الرجل والمرأة معاً في أعماقنا جميعاً بصرف النظر عن جنسنا. تتجلى هذه الفكرة في ممرض شاب ومصارعة ثيران حسناء في فيلم "تحدّث إليها" (٢٠٠٢)، وفي أب يصبح امرأة بثديين، وممثل يتحول إلى امرأة في فيلم "كل شيء عن أمي" (٢٠٠٠). يرصد فيلم "كل شيء عن أمي" قصة أم تفقد ابنها المراهق في حادث سيارة في بداية الفيلم. تعود الأم إلى برشلونة لتخبر زوجها عن تلك الحادثة المأساوية؛ فتكتشف أنه أصبح رجلاً له ثديان. لكنه (أو لكنها) شخص غير مسؤول حتى قبل إجراء عملية تغيير الجنس. تختار الأم العيش مع أحد أصدقائها، وهو ممثل خضع أيضاً لعملية تغيير جنس وأصبح أنثى. ثم تُرَج في القصة قصة فرعية عن راهبة حامل تتبناها. يموت زوج المرأة جرّاء إصابته بمرض الإيدز، كما تموت الراهبة أثناء المخاض، وتتشكل أسرة جديدة عندما تقوم شخصية الأنثى الرئيسية وصديقتها المخنث بتبني المولود الجديد مع أن الأب الجديد يبدو أنثى من الناحية البصرية. تبدو القصة برمّتها كئيبة ومظلمة لكن فن إخراج ألمودوفار المتألق والإدارة الفنية والتصوير البارِع جميعها عناصر تنير أجواء الفيلم بحيث يصبح مقبولا بكل هذه الشخصيات وخطاياها وآثامها الفردية وضبابية جنسها.

تصبح هذه الضبابية عسيرة على الفهم في فيلم "تحدّث إليها" الذي يركز على أربع شخصيات وثلاث علاقات. العلاقة الأولى بين رجلين، ممرض وصحفي، نتعرف إليهما في حفل راقص قبل أن يلتقيا ببعضهما لأول مرة. تشكل مجريات علاقتهما محور القصة، فالممرض يبدو مخنثاً وأنثوياً في تصرفاته، بينما يبدو الصحفي بصفاته الذكورية المفرطة رجلاً فظاً، إضافة إلى لمسة كآبة في أعماقه. يتولد لدينا الشعور دائماً بأن الممرض يأمل بأن تتطور تلك العلاقة إلى علاقة حب، لكن أمله لا يتحقق أبداً.

العلاقة الثانية في الفيلم بين الممرض وراقصة باليه تغط في غيبوبة. الممرض مغرم بتلك الراقصة لدرجة تجعله يصبح أحد مرضى والدها الطبيب النفسي كي يتمكن من رؤيتها دائماً. وفي فترة لاحقة بعد إصابتها بحادث تصبح هي نفسها مريضة يعتني بها الممرض الذي تغمره السعادة لمجرد رعايتها. ومع أنه متيم بحبها يقوم باغتصابها في آخر القصة تقريباً. تحمل الراقصة منه وقبل أن تصحو أخيراً من غيبوبتها، يُزج الممرض في السجن ويرى الأمل أمامه معدوماً فينتحر.

تتجسد العلاقة الثالثة بين الصحفي ومصارعة ثيران حسناء أثناء مقابلة صحفية. سرعان ما تنشأ بينهما علاقة غرامية لكنها تنقطع فجأة عندما تصاب المصارعة الحسنة بطعنة من قرن ثور. تكون إصابتها بليغة لدرجة تجعلها ترقد في غيبوبة لفترة طويلة. إن وجود فتاتين في هذه المرحلة من الفيلم في حالة غيبوبة يحبب الصحفي إحداهما، والممرض مغرم بالأخرى، يؤدي إلى التقارب بين الرجلين، ثم يزداد بينهما التقارب أكثر فأكثر عندما تقارق مصارعة الثيران الحياة. في هذه المرحلة يولسي الرجلان أحدهما الآخر، وينتهي الفيلم بالتلميح إلى بداية علاقة رابعة بين الصحفي وراقصة الباليه التي أفقت من غيبوبتها حيث يشاهد كل منهما الآخر في حفلة راقصة، وينتهي الفيلم من حيث بدأ.

في الحقيقة لا يفي موجز هذه القصة حق فكرة المخرج لأن القصة أصلاً تسير جميع جوانب كون المرء رجلاً أو امرأة. يسهم أداء الممثلين في إخفاء فروق الجنس، وتتجلى براعة هذا الأداء في الرعاية التي يظهرها الصحفي نحو الممرض، وحنان الممرض وحساسيته، وشخصية الراقصة المصابة في دماغها نتيجة الحادث، والهالة المهنية الذكورية التي تحيط بشخصية مصارعة الثيران.

كما في فيلم "كل شيء عن أمي"، تبدو الإدارة الفنية وخيارات الكاميرا في فيلم "تحدث إليها" مشرقة وتبعد الفيلم عن مأساوية أحداثه. لقد تحدى

ألمودوفار في كلا الفيلمين المعتقدات الراسخة عن الرجل والمرأة ثقافياً واجتماعياً وسياسياً، وابتكر شخصيات تحرك مشاعرنا، وجعل من قصصها حافزاً يدفعنا إلى إعادة النظر في كيفية رؤية وفهم الجنسين في مجتمعاتنا.

دنيس أركان صانع أفلام من كيبك بكندا اتصفت بواكير أعماله في الأفلام التسجيلية بأنها سياسية صرفة، ثم استمر عبر السنوات الثلاثين الماضية في تصوير أفلام روائية طويلة ابتعدت تدريجياً عن الموضوعات السياسية البحتة. ومنذ عام ١٩٨٧ مع إصدار فيلمه "انحدار الإمبراطورية الأمريكية" (المصنف أساساً من أفلام كوميديا الموقف)، ركز أركان على المبادئ والقيم بدلاً من السياسة. ولكن بطريقة أو بأخرى، غابت الموضوعات السياسية عن أفلامه منذ ذلك الحين.

الشخصيات في "انحدار الإمبراطورية الأمريكية" هي شخصيات مفكرين بالغين يسعون وراء رغباتهم - الجنس والطعام والمشروب - وينتقدون المجتمع الذي يهتم بشؤون مؤسساته الاجتماعية (الأسرة والكنيسة والدولة) بدلاً من الاهتمام بالفرد، ما يقودنا إلى فكرة المخرج لدى دنيس أركان. بالنسبة لأركان، ينبغي على الفنان، أكان أكاديمياً أم ممثلاً، الالتزام بتحدي المجتمع وتحدي كل المصطلحات التي تشير إلى المذاهب والعقائد والخصائص المميزة. أما بالنسبة للفنان، فإن القيم تشكل درعاً أخلاقياً ضد المادية وضد العقائد والمبادئ الفكرية والسياسية؛ لأن الفنان يمثل إرضاء الرغبات وتحمل مسؤولية رعاية الآخرين (سواء شريك في علاقة الحب أو صديق أو أحد أبناء بلده). يطرح أركان فكرة المخرج الخاصة به بمنتهى القوة في أفلامه الصادرة في مرحلة لاحقة، مثل "يسوع مونتريال" (١٩٩٥) و"الغزوات البربرية" (٢٠٠٣). بما أن فيلم "الغزوات البربرية" هو تنمة لفيلم "انحدار الإمبراطورية الأمريكية"، سنتناول بحثه أولاً.

الفنان في فيلم "الغزوات البربرية" هو البروفسور ريمي نفسه الذي التقينا به في "انحدار الإمبراطورية الأمريكية"، لكنه الآن يحتضر إثر إصابته

بمرض السرطان وينتهي الفيلم بعد موته بفترة قصيرة، علماً بأن موضوع الفيلم لا يتناول فكرة الموت. رجل الأعمال الناجح سباستيان، الشخصية الرئيسية، هو ابن البروفسور ريمي الذي يكره أبيه لتخليه عن زوجته (في نهاية الفيلم السابق). لكن الابن يعود الآن لرؤية أبيه بإلحاح من أمه، بينما تهرب الابنة لتعيش حياة البحار في جنوب المحيط الهادي. يعود الابن إلى كندا ويجد أن نظام الرعاية الصحية في البلاد يتداعى؛ فيطلب رأي أحد أصدقاء الطفولة الذي أصبح الآن اختصاصياً في علاج السرطان بالولايات المتحدة، لكن الأب يرفض الموت في الولايات المتحدة، مؤثراً الموت في كندا محاطاً بالأصدقاء وغير ذلك من ملذات الجنس والطعام والخمر. يشتري الابن الراحة لأبيه، فيحضر له أصدقاءه من خارج البلاد، ويوفر له مخدرات الهيروين لتخفيف آلامه. يكتشف الابن من خلال مساعدة أبيه بطريقة شرعية وغير شرعية أن في الحياة أموراً أهم من النجاح الاقتصادي. نترك الابن متأثراً وحائراً بشأن مستقبله (ومبادئه وقيمه).

الشيء المثير للاهتمام في هذا الفيلم هو أن أركان يستعير تلميحاً من وودي آلن. فشخصيات أركان تتحدث إلينا مباشرة أثناء انتقاد الاتجاهات الفكرية والسياسية في حياة الأكاديميين، ما يتيح لأركان أن يترك فينا الانطباع بأن الحب المتبادل بين هؤلاء الأصدقاء (ذكوراً وإناثاً ومثليين وأسياء جنسياً) هو الحياة الحقيقية الجديرة بكل الاهتمام، أما المذاهب والعقائد في الحياة فهي عابرة وغير مهمة ومجرد ثثرة في السياق العام لأمر الحياة كلها.

يستعرض أركان حيثما أمكن الجانب الظاهري لمراكز الرعاية الصحية أو مراكز الشرطة، ثم يقلل من شأن هذا القانون أو ذاك من خلال استجابة أو نتيجة إنسانية. يبدو الأمر كما لو أن أركان يقول لنا ثمة قوانين (تتعلق بالهيروين، على سبيل المثال) لا تُطبّق عندما يحتضر أحد المواطنين الذين يعيشون حياة عادية والتزام مطلق بالقانون، وتصبح الاستراتيجية بذلك أكثر

أخلاقية وإنسانية. ونتيجة لذلك، نشاهد في هذا الفيلم رجال أعمال وممرضات ورجال شرطة يرتكبون الأخطاء من أجل مساعدة رجل أكاديمي يموت بكرامة ومن دون أي ألم. هذه هي تجربة "الغزوات البربرية" التي تعرض القانون والنظام الاجتماعي كعوائق لما هو الأفضل لحياة الفرد، في حين يتم النظر إلى ارتكاب الخطأ والتجاوزات على أنها أخلاقية وإنسانية. هكذا هو التحول عند أركان.

تبدو فكرة المخرج في فيلم "يسوع مونتريال" أكثر وضوحاً وأكثر تجاوزاً. يؤدي دور الفنان في هذا الفيلم ممثل راديكالي يُطلب منه أداء مسرحية بعنوان "آلام السيد المسيح"، وذلك في الهواء الطلق على أحد جبال مونتريال. الكنيسة هي التي ترعى إعداد تلك المسرحية، والمنتج هو قسّ يقيم علاقة غرامية مع زميلة شاب يُدعى يسوع في معهد التمثيل. يجمع يسوع فريقاً من الممثلين، عمل أحدهم سابقاً على إعاره صوته في دوبلاج أفلام إباحية أجنبية، كما انخرطت ممثلة من هذا الفريق "بالماتجة" بمفاتها في الظهور بإعلانات تجارية عن موضوعات الجمال والتجميل. عندما يكتمل جمع طاقم الممثلين ويبدأ عرض مسرحية "آلام السيد المسيح"، فإن الأدوار ترتقي بهؤلاء الممثلين إلى مستوى الشخصيات التي يجسدونها. يصبح الشاب يسوع الناقد المتطرف لكل الأمور المادية، ويتجلى ذلك عندما يعطل إنتاج إعلان تجاري (هجوم على كهنة المعبد ونشاطاتهم)، بينما تتقمص الممثلتان المبتدلتان سلوك دوريهما في المسرحية "مريم" و"مريم المجدلية". لقد وجدوا جميعهم الطمأنينة والسمو وانقلبوا على الحيات التي كانوا يعيشونها. لكن هذا التحول يوقع الرهبة في نفس القسّ الذي تولى إنتاج المسرحية، فيسارع إلى وقف عرضها في منتصفه. يُصاب يسوع إصابة بليغة وتحاول الممثلتان إسعافه إلى المستشفى، لكنه يمشي بعيداً ويفارق الحياة في محطة مترو الأنفاق المحلية، وبذلك يموت يسوع كما مات السيد المسيح لأجل خطايا الآخرين - القسّ وقساوسة الإعلام والمنتجين والمخرجين الذين يستغلون ممثليهم وجمهور المشاهدين على حد سواء.

كما في فيلم "الغزوات البربرية"، من الصعوبة بمكان التمييز بين مسرحية يؤديها ممثلون، والممثلين الذين يصبحون الشخصيات نفسها التي يصورونها، في حين يتحدث إلينا مخرج الفيلم أركان مباشرة عن المبادئ والقيم. يقدم لنا أركان في "يسوع مونتريال" مسرحية كلاسيكية ومعاصرة عن آلام السيد المسيح، يقوم فيها (يسوع/أركان)، الشخصية وصوت المؤلف والمخرج، بإرغامنا على التساؤل حول القيم والمبادئ التي نعتنقها. الاختيار واضح بالنسبة لأركان: ينبغي النظر إلى القيم المادية المعاصرة على أنها قيم مؤقتة وعابرة وأقل أهمية من القيم الاجتماعية والروحية من حيث عمق المعنى. ومن المؤثر فعلاً قيام أركان بوضع القسّ، الذي يعتبر حامل القيم الروحية في المجتمع، كأحد غرماء البطل في هذا الفيلم. ومرة ثانية، تخذل مؤسسات المجتمع أفراد هذا المجتمع. أما الفنان كصوت معبر عن آراء راديكالية، فيصبح مؤيداً للقيم الروحية والمعنوية التي يربطها أركان بيسوع في فيلم "يسوع مونتريال".

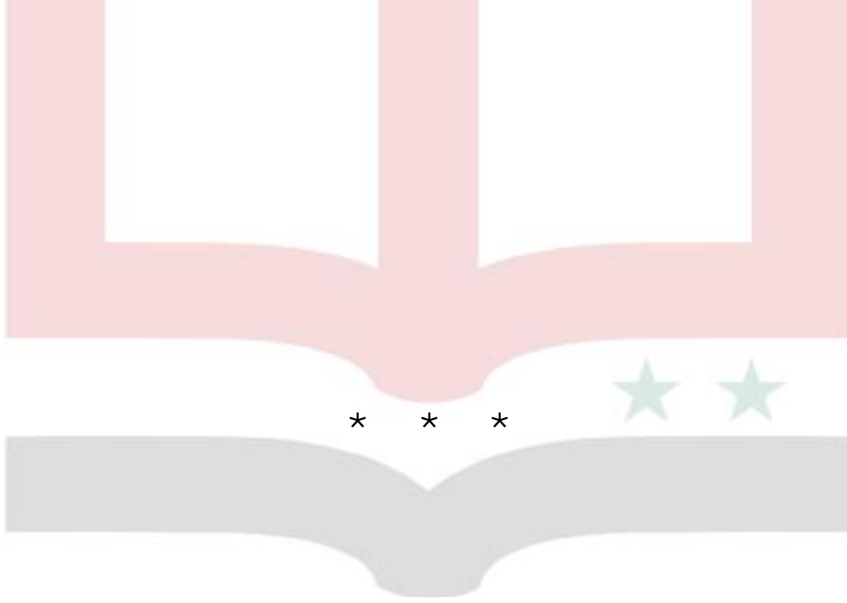
أمير كوستوريتسا هو صانع أفلام مسلم صور معظم أفلامه باللغة الصربية في صربيا الأرثوذكسية. تعتمد فكرة المخرج عند كوستوريتسا على وصف شخصية الرجل في الشرق الأوسط من خلال استكشاف حيوية تلك الشخصية وإبداعها ومن ثم انتحارها. لقد استكشف كوستوريتسا كافة جوانب الذكورة بدءاً من فيلمه "عندما ذهب والدي في رحلة عمل" (١٩٨٦) وصولاً إلى فيلم "مترو الأنفاق" (١٩٩٩)، لكن من المحتمل أن أياً من أفلامه لم يقدم منحى شخصية موحياً بالأمل مثلما قدّمه فيلم "رمن الغجر" (١٩٩٢). يرصد فيلمه "رمن الغجر" قصة المراهق الغجري برهان الذي نشأ تحت رعاية جدته. خيارات برهان بسيطة، فهو يريد أن يصبح مثل جدته مُعِيناً للآخرين، أو رجلاً مثل عمه العامل العائد من ألمانيا. لكن جميع علاقات عمّه باءت بالفشل، كما أن ممارسته للقمار تكاد تدمر العائلة كلها. ترصد القصة الأحداث التي يمرّ بها برهان في عمله، ومساعدة شقيقته المعوقة، ومن ثم زواجه من

الفتاة التي أسرت قلبه منذ أيام الطفولة، والبارانويا الجنسية التي يشعر بها نحوها، وموتها عند المخاض، وتعرضه للخيانة على يد زعيم الغجر، وقتله لهذا الزعيم، ومقتل برهان في نهاية المطاف على يد عائلة زعيم الغجر. وفي النهاية سينشأ ابنه، مثلما نشأ هو نفسه، تحت رعاية جدته.

الخرافة والشغف والارتباب هي صفات ممزوجة بمثالية الشباب، وفي النهاية يستسلم برهان لمرض الذكور: الغيرة، التي تؤدي إلى الكراهية والعنف، ما يفسد تلك المثالية التي كانت تفيض عنفواناً في برهان عندما كان مرافقاً. يبدو الأمر كما لو أن كوستوريتسا كان يحاول وصف حياة يتغلغل فيها السمّ ببطء، وعندما يُضح سَم كفاية، تنتهي الحياة، وهو مصير محتوم لامفر منه.

يجري عرض فكرة المخرج، كما يوضح السرد تدريجياً، بطريقة يطلق فيها كوستوريتسا العنان لكل المشاعر والأحاسيس. نلاحظ المثالية ونذكرها في المشاهد الأولى من الفيلم، بصرياً وفي أداء الممثلين على حد سواء. تبدو هذه المشاهد مسلية وجميلة، ولكن عندما ينتقل السرد فجأة إلى حالة الارتباب المرضي، تحلّ أفعال الشر والمعطيات البصرية المظلمة محل الطابع العام المشرق الذي ساد جو الفيلم في بدايته. بالنسبة لأداء الممثلين، فقد جرى تعديله بدرجات متفاوتة كي يناسب هذه الطبيعة في شخصية الرجل الشرقي. تتطلب كل مرحلة في الفيلم جواً مختلفاً، وعندما نجمع كل الأجواء المختلفة سوياً، تتكوّن لدينا الصورة المركّبة لشخصية الرجل الشرقي. من المؤكد أن النساء والأطفال هم أكبر ضحايا ذلك العالم، وتسهم طرائق عرضهم عبر الفيلم في توضيح صورة شخصية الذكر. تختلف تجربة فيلم "رمن الغجر" اختلافاً كاملاً عن تجربة أي فيلم آخر تقريباً، بمعنى أنها تجربة مبهجة ومثيرة للسخط ومضنية في آن معاً. ونجد في هذه التجربة الغنية معنى مركّباً للحياة على هيئة إنسان آخر، والمقصود به الرجل في مجتمعات الشرق الأوسط.

كل واحد من صانعي الأفلام الذين تطرقنا إليهم بتفصيل وافٍ في هذا الجزء من الكتاب له فكرة مخرج مختلفة، لكن كل واحد منهم استخدم أدوات سردية لتحويل قصته إلى نظرة جديدة عن الرجل والمرأة (ألمودوفار)، وعن القيم الروحية والمعنوية في عالم مادي (أركان)، وعن الحياة والموت في ثقافة معينة (كوستوريتسا). لننتقل الآن إلى خصائص تلك الأدوات التي يستخدمها المخرجون في تحقيق فكرة المخرج.



الهيئة العامة
السورية للكتاب



الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفصل السادس

تفسير نص السيناريو

الخطوة الأولى نحو إنشاء "فكرة مخرج" هي قراءة أو تفسير السيناريو. يمكن تفسير كل سيناريو وكل قصة بطرائق متعددة. فالكاتب قد صاغ القصة أصلاً باستخدام مزيج من أدوات السرد: فكرة أساسية، وشخصية رئيسية محوراً لتحقيق هدف معين ويترتب عليها الاختيار بين بدلين متناقضين، ومجموعتين من الشخصيات الثانوية تساعد إحداها الشخصية الرئيسية، بينما تتخذ الأخرى موقفاً معارضاً. يتم تنظيم السرد من حيث البنية من لحظة حاسمة وصولاً إلى الحل عبر مسار من الحركة المتصاعدة - عوائق أو أشخاص أو أحداث تجعل تحقيق هدف الشخصية الرئيسية (البطل) أكثر صعوبة. تضم البنية طبقة للحبكة وطبقة للشخصية مشمولتين ضمن نوع فيلم سينمائي له منحاه الدرامي الخاص به. وأخيراً فإن رأي المؤلف هو عادة جزء لا يتجزأ من جو السرد وطابعه العام.

هذا هو تنظيم السرد الذي يضيف إليه المخرج اهتماماته وشخصيته وتفسيره الخاص. إن الهدف من هذا الفصل هو التثويه إلى أن تفسير المخرج يعدّ الخطوة الأولى الحاسمة في عملية صنع القرار، وهي المرحلة التي تبرز خلالها فكرة المخرج.

قبل بحث الاستراتيجيات المساعدة على تفسير المخرج للنص، يجب أن ندرك أن كل قصة لها تفسيرات متعددة. وقد أشرت لتوي إلى تفسيرات

متنوعة للقصة نفسها - اقتباسات "لوليتا" (١٩٦٢) و"زوجة خائنة" (١٩٦٧) و"المرشح المنشوري" (١٩٦٢)، ومن المفيد الالتزام بهذه الأمثلة خلال قراءة هذا الفصل. المكان المفيد لنبأ بحثنا هو تلك الحالات في الأدب الشعبي الذي تتوافر له تفسيرات كثيرة جداً، مثل مسرحية شكسبير "هاملت".

"هاملت" هي قصة شاب ابن أحد الملوك، تزوجت أمه بعد موت أبيه من عمه (عم هاملت)، الذي يتربع عرش الملك. بعد لقاء هاملت مع شبح والده وإدراكه أنه مات مسموماً، يشعر بالتحريض، وتدفعه رغبة للانتقام؛ فيرتب عرض مسرحية تعيد تمثيل جريمة القتل. عندما يرى هاملت رد فعل عمه المضطرب، يعدّ العدة للانتقام. يقيم هاملت علاقة شخصية جانبية مع الحساء أوفيليا، ويتفادى محاولة عمه للقضاء عليه (روزنكرانتس و غيلدنستيرن)، ثم يتبارز مع ليرتيس، شقيق أوفيليا، الذي يتسلح بسيف مسموم يجرح به هاملت. يقوم هاملت بقتل ليرتيس وعمه كلوديوس، ثم يفارق الحياة. يمكن تفسير هذه القصة كقصة انتقام، أو كحكاية من حكايات البلاط عن النفوذ والسلطان.

بالانتقادات إلى القراءات أو التفسيرات المتنوعة لمسرحية "هاملت"، ثمة تفسير شهير للممثل والمخرج والمنتج البريطاني لورنس أوليفيه الذي ينظر إلى السرد كصورة نفسية عن هاملت. علاقة هاملت المضطرب نفسياً بأمه علاقة أدبية، كما أنه غير متزن على الإطلاق في علاقته مع أوفيليا، بمعنى أنه عاجز عن إقامة علاقة حب طبيعية، ويبدو أيضاً أنه يعاني مشكلة مع الرجال. قد يمثل شبح الأب انتقاداً لمشاعر هاملت، أو إبراز كراهيته للرجال، فهاملت مراقب مضطرب يحاول النمو بشكل طبيعي لكنه يفشل في تحقيق ذلك.

ثمة تفسير أوضح في اقتباس سينمائي آخر من مسرحية "هاملت" بإخراج زيفيرلي وبطولة ميل جيبسون. يؤدي قتل الملك في هذه النسخة إلى سعي الابن البار للانتقام لموت أبيه. تبدو شخصية هاملت في هذا السياق أكثر استقراراً وتجعله جديراً باحتلال العرش في حال كُتب له البقاء. يتراجع الجانب

السيكولوجي في هذه النسخة إلى الصف الخلفي، مفسحاً المجال أمام الحبكة لتصبح في المقدمة: يجب على هاملت الانتقام لموت أبيه؛ فنكتسب الحبكة بذلك أهمية أكثر من الشخصية، على عكس الحالة الواردة في اقتباس أوليفيه.

ثمة نسخة ثالثة عن "هاملت" بإخراج كنيث برانه (وهي النسخة الأطول بين الاقتباسات الثلاثة). يبدو زخرف النفوذ والبلاط والقلعة ومملكة الدانمرك أكثر أهمية في نسخة المخرج برانه، وتصبح المخاطر التي تنتظر هاملت في هذه القراءة أكثر محورية (العرش والمملكة). كما أن الجوانب الظاهرية تبعد هذه القراءة أكثر عن المسائل الداخلية التي تناولتها نسخة أوليفيه.

لا تعنى المسألة هنا بالإشارة إلى تفوق نسخة على نسخة أخرى، وإنما الإشارة إلى أن قصة واحدة مثل "هاملت" قد أفرزت ثلاثة تفسيرات مختلفة. كما نستطيع إضافة نسخة كوزنتسيف، التي يغلب عليها الحنين إلى استعادة شيء عظيم يضيع أثناء انتقال العرش من ملك (والد هاملت) إلى ملك آخر (عم هاملت). يضيف كوزنتسيف صفة الرومانسية للماضي ويقدم تفسيراً آخر لمسرحية "هاملت".

سواء اعتمد المخرج قراءة داخلية أم نفسية، أو قراءة بين الأجيال، أو قراءة بين أفراد العائلة، أو قراءة سياسية ظاهرية، فالنقطة المهمة هي أن كل قصة جيدة تخضع لتفسيرات عديدة ومتنوعة. وإذا ما انتقلنا من "هاملت" إلى "روميو وجولييت"، نستطيع استكشاف المزيد من هذه التصورات عن هذه القصة العاطفية الحزينة.

باز لوهрман آخر مخرج أعاد سرد قصة "روميو وجولييت"، ونقل زمان ومكان القصة من إيطاليا في القرن السادس عشر إلى المكسيك في القرن العشرين. كما حوّل الملحن ليونارد بيرنشتاين "روميو وجولييت" إلى عمل موسيقي يتناسب مع نيويورك المعاصرة في الفيلم الاستعراضي "قصة الحي الغربي". تصبح في هذه النسخة عائلتا كابولييت ومونتاج المتخصصتان

عصابتين عرقيتين متنافستين، عصابة شاركس وعصابة جيتس. أما أساس القصة الحزينة، العاشقان الفتيان من العائلتين المتنازعتين، فلا يطالهما الأذى. تم تصوّر مسرحيات شكسبيرية أخرى للأزمة المعاصرة. فيلم جين سمايلي "ألف هكتار" الذي تدور أحداثه في الغرب الأوسط الأمريكي المعاصر، هو إعادة سرد لمسرحية "الملك لير". كما نُقلت مسرحية "تاجر البندقية" من إيطاليا بالقرن السادس عشر إلى إيطاليا الفاشية في ثلاثينيات القرن العشرين. وقد جرى تصوّر مسرحية "يوليوس قيصر" في إيطاليا الفاشية، مثلما تم تصوير نسخ حديثة عن مسرحية "عطيل" بحيث تدور أحداثها في جنوب إفريقيا وفي جزر الهند الغربية. كل نسخة من تلك النسخ تجعل الحبكة أو الشخصية الشكسبيرية مناسبة للزمن الحاضر وجمهور اليوم. تكمن الأهمية في أن هذه القصص، التي تتناول موضوع السلطة أو النفوذ والسعي وراءه، مثل "ماكبث"، قد تدور أحداثها في العصور الوسطى في اسكتلنده، على سبيل المثال، لكن صلتها بالزمن الحاضر وثيقة. كما أن العنصرية ("عطيل" و"تاجر البندقية")، والتقدم بالسن ("الملك لير")، والانتقام والحب والكراهية والحسد هي موضوعات بليغة ومفعمة بالحياة اليوم كما كانت كذلك منذ ٤٠٠ سنة. هذا هو أحد الأسباب الذي يجعل قصص شكسبير ملائمة تماماً لتفسيرات متنوعة.

إذا التفتنا إلى مؤلفين آخرين، نجد أعمال جين أوستن قد أعيد النظر فيها من أجل معالجة سينمائية حديثة، حيث أصبحت روايتها "إيما"، على سبيل المثال، أساساً لفيلم المخرجة إيمي هكرلينغ "الجاهلة". كما شكلت رواية فيكتور هوجو "البؤساء" الأساس لمسلسل تلفزيوني بعنوان "الهارب"، وفي فترة لاحقة لفيلم روائي طويل بالعنوان نفسه ("الهارب") بإخراج أندرو ديفيس. أما رواية تشارلز ديكنز "آمال كبيرة" فلاقت معالجة سينمائية حديثة على يد ألفونسو كيوارون بفيلم حمل عنوان الرواية ذاتها.

وفي هذا الصدد ينبغي الإشارة إلى قصة الشخصية التاريخية الشعبية (وايت إيرب)، عمدة بلدة تومستون، من زمن رعاة البقر، التي لاقت ما لا يقل عن خمس معالجات سينمائية مختلفة. لعل أكثر تلك الاقتباسات السينمائية أمانة في وصف هذه الشخصية تجلت في فيلم "زمن المسدسات" (١٩٦٩) بإخراج جون ستيرجز. ركزت تلك النسخة على القتال في "أوكي كورال" ونتائج ذلك القتال. لم تتخذ شخصية إيرب في نسخة ستيرجز طابعاً أسطورياً، كما أن علاقته بدوك هوليداي أمست علاقة سطحية. اتسمت هذه النسخة بطابع الفيلم التسجيلي، ما يجعلها تختلف اختلافاً كبيراً عن فيلم المخرج جون فورد "محبوبتي كليمانتين" (١٩٧٤). تصور هذه النسخة وايت إيرب كبطل من أبطال رعاة البقر يكافح من أجل تحقيق العدالة ويعيش حياة مختلفة عن عائلة كلانتون التي قتلت شقيقه الصغير وسرقت ماشية عائلة إيرب. تعكس أحداث هذا الفيلم انطباعاتاً شكلية يتصف بالثراء والرومانسية نحو الغرب الأمريكي وقيمته. ثمة نسخة ثالثة عن الفيلم بعنوان "وايت إيرب" (١٩٩٥) صورها المخرج لورنس كاسدان، وهي نسخة معدلة وحديثة. يظهر إيرب في هذه النسخة المكررة عن القصة كإنسان عادي جداً وغير أهل لأية مكانة أسطورية. فإيرب الأسطوري يتعرض للهجوم ويحل محله إيرب الرجل العادي. تركز نسخة رابعة عن القصة بإخراج جورج كوسماتوس حملت عنوان "تومستون" (١٩٩٣) على صراع النفوذ والسلطة بين عائلة إيرب، التي يضم أفرادها رجال أعمال يحاولون تحقيق الفوز، ورعاة البقر بزعامة كيرلي بيل وجوني رينغو، وهم مجموعة خارجة على القانون تقوم بأعمال النهب والسلب والترهيب والقتل لكسب النفوذ والسلطة. لا يحمل هذا الصراع صفة شكلية ذات طقوس عادية، فهو صراع وحشي يتمحور حول القتل، وبالتالي لا نجد هنا ما هو رومانسي أو ما يوحي بالخلاص. وأخيراً تركز نسخة خامسة بعنوان "القتال في أوكي كورال" (١٩٩٥)، بإخراج جون ستيرجز مرة ثانية، تركز على موضوع الصداقة، وفي هذه الحالة هي العلاقة

بين وايت إيرب ودوك هوليداي. أما أفراد عائلة كلانتون وكيرلي بيل فيصبحون مجرد خلفيات مع أن نهاية الفيلم تتكلل بالقتال الشهير. تنظر كل نسخة من تلك الاقتباسات إلى الشخصية الرئيسية (وايت إيرب) نظرة مختلفة، وتفسر كل واحدة منها لبّ الصراع بطريقة مختلفة أيضاً. ولعل البعض يقول إن كل قراءة من هذه القراءات تتناول السرد التاريخي بتأويل مختلف للنص.

مثال على رواية الكاتب شتاينبك "شرق عدن"

تنشأ القصص الجيدة عادة من وضع وتعيين الشخصيات بطريقة فعالة، إضافة إلى حركات مقنعة من جهة، وتردد صدى طموح المؤلف من جهة أخرى. جون شتاينبك، مؤلف رواية "شرق عدن"، كان قد كتب رواية "عناقيد الغضب" في بداية مهنته الأدبية. لجأ شتاينبك في كلتا الروايتين إلى سرد ملاحم عائلية تدور أحداثها في مراحل معينة من التاريخ الأمريكي. كما حاول التعبير عن شيء يتعلق بأمريكا، إذ ربط في "عناقيد الغضب" بين الأرض ومستقبلها ومصير مزارعيها، وفي هذه الرواية هؤلاء المزارعون هم عائلة جود. تحت وطأة الجفاف الذي حلّ بأراضي الغرب الأوسط الأمريكي والركود الاقتصادي الذي عمّ البلاد، اضطر أفراد عائلة جود لهجر بيت العائلة في أوكلاهوما والتوجه إلى كاليفورنيا لبدء حياة جديدة. هل يعتبر أفراد عائلة جود ضحايا التاريخ، أم إنهم مجرد عمال كادحين من عامة الناس يستغلهم جشع الرأسمالية الأزلّي لكسب اليد العاملة الرخيصة؟ إنه سؤال جوهري بالنسبة لرواية "عناقيد الغضب" مثلما هي مركزية عائلة جود مشابهة لخيرة الناس الذين يشكلون قوة أمريكا الحقيقية.

رواية "شرق عدن" مرتبطة أيضاً بقصة ملحمية عن عائلة أمريكية وتسلط الضوء على صراع الدين ضد المادية. تأتي هجرة العائلة هذه المرة طوعاً لا ضرورة ملحة. يغادر آدم تراسك مزرعة عائلته في ولاية كونيتيكت بينما يظل شقيقه تشارلز، الذي لم ينسجم معه أبداً، يظل في شرق البلاد. لقد

حقق تشارلز نجاحاً مادياً ملموساً، لكن من حيث السعادة الشخصية يظل محروماً. يصطحب آدم زوجته إلى كاليفورنيا، لكنها تهجره وتترك له طفليهما الرضيعين. يتولى آدم تربيتهما في إحدى المزارع ويصبح اهتمامه بالقيم الدينية أكبر من القيم المادية. يختلف الولدان كال وآرون عن بعضهما اختلافاً كاملاً، إذ يصبح كال شاباً عملياً، بينما ينشأ آرون، الابن المفضل لدى الأب، مثالياً ويحاول محاكاة قيم والده ومبادئه الدينية. يكتشف كال أن أمه ليست مينة وتعيش في بلدة سالينس الواقعة خلف السلسلة الجبلية، حيث تعمل في الدعارة وتعدّ مديرة الماخور الأولى في البلدة. يحاول كال إيذاء أخيه فيقدم والدتهما إلى أخيه الطاهر الورع. تنتهي القصة بمقتل آرون الذي خاب أمله في أوروبا خلال الحرب العالمية الأولى، بينما يتوجه كال إلى رعاية أبيه الذي يفارق الحياة إثر نوبة قلبية. كان الهدف من هذا السرد عن عائلة بأجيالها الثلاثة وصف لهفة الناس للعودة إلى العالم المادي في فترة ما بعد الحرب الأهلية، إضافة إلى الصراع العميق بين القيم والمبادئ المادية والروحية في شخصية الفرد الأمريكي. يتردد صدى القصة الإنجيلية عن هابيل وقابيل عبر جيلين - تشارلز وآدم، وكال وآرون. هذا التحريض الذي يسلكه الأخوان ضد بعضهما البعض هو الصراع الجوهرى. فالحقيقة هي أن أحدهما مادي في كل حالة، بينما تستأثر القيم الدينية أو الروحية بالأخ الآخر، ما يضيف على هذا الصراع معنى أعمق ويتيح للرواية استكشاف وسبر التناقض القومي الذي لا سبيل لإصلاحه. تدور أحداث القصة بالقرب من "جنة عدن" لكنها تظل خارج حدودها، وهو ما يشير إليه عنوان الرواية.

كتب الاقتباس السينمائي عن هذه القصة المؤلف المسرحي بول أوزبورن لصالح المخرج إيليا كازان. ركزت تلك النسخة على الجيل الثاني (كال وآرون)، وعلى أحداث الصفحات المئة الأخيرة من الرواية. في هذه النسخة كال هو البطل، وغريم البطل هو والده بدلاً من آرون. تبدأ القصة عندما يجد كال والدته كيت في بلدة سالينس. المنحنى الدرامي هو صراع كال لتأمين محبة والده، وكى

يتسنى له القيام بذلك يكسب المال بزراعة محاصيل الفاصولياء لتسديد الديون المترتبة على محاولة شحن خضراوات مثلجة إلى نيويورك. يحاول كال أيضاً إيذاء شقيقه باصطحابه لمعرفة الحقيقة حول والدتهما.

فسر كازان القصة من خلال التركيز على جيل واحد كبحث عن قبول جيل من جانب الجيل السابق. تؤطر القصة هذا التفسير كتضارب القيم لا بين الأخوة وإنما بين الأجيال. المغزى هو أن كال ليس شريراً لمجرد اختلافه عن الآخرين (آرون و آدم)، في حين يرى آدم، غريم البطل، أن الإنسان المختلف مساوٍ للشيء. وبما أنه لم يتمكن أبداً من فهم زوجته كيت، لا يبدو قادراً على فهم ابنه كال. هذه هي المأساة في تلك النسخة المنقولة عن رواية "شرق عدن". إن النظر إلى الأشخاص المختلفين كأشرار أمر ينم عن ضيق في أفق التفكير، ويؤدي افتقار آدم للانفتاح إلى نتائج مأساوية بالنسبة له ولابنه آرون.

ظهر الاقتباس الثاني من رواية "شرق عدن" ك فيلم تلفزيوني مدته أربع ساعات بإخراج هارفي هارت. أصبحت تفاصيل ملحمة أجيال العائلة في هذا الاقتباس التلفزيوني هي الحبكة؛ أما المعنى الضمني المبطن لرواية "شرق عدن" ك صراع للقيم فقد تم ركنه، بينما أصبحت قصة تشارلز و آدم، وكال و آرون، وكيت التي تربط القصتين معاً، أصبحت المحور؛ لأن قصة كيت في الحقيقة هي العامل الأقوى. ثمة إشارات مرجعية إنجيلية لكن الفيلم لا يوحي أن صراع الخير (آدم) ضد الشر (كيت) جزء لا يتجزأ فعلاً في قصة كال و آرون. لقد أصبح هذان الشقيقان ضحية والدتهما النرجسية كيت ووالدهما الحائر آدم، ولا يبدو مصير أي منهما نتيجة مسائل عائلية معلقة.

تم الإعلان منذ فترة قريبة عن إنتاج نسخة ثالثة عن "شرق عدن" بإخراج رون هاورد. فهل سيعود هاورد إلى فكرة شتاينبك حول النموذج الإنجيلي الأصلي لهابيل وقابيل اللذين يمثلان جانبي الشخصية الأمريكية؟ هل ستكون القصة عن الصراع بين الأجيال؟ أم عن الصراع بين الرجل والمرأة

(كيت وآدم)؟ سواء أكانت قصة الفيلم تمثل الصراع بين الأجيال أم بين الرجل والمرأة، فالأمر الواضح هو أن رواية "شرق عدن" ثلاث تفسيرات متنوعة. لذلك من أجل فهم كيفية الوصول إلى تفسيرات متنوعة، يجب أن نلقي نظرة على ما يفكر فيه المخرجون عند تفسير نصوصهم.

الداخل والظاهر

القرار الأول الذي ينبغي على المخرج اتخاذه هو فيما إذا كان ينبغي عليه معالجة قصة ما كقصة داخلية نفسية، أو كقصة ظاهرية تعتمد على سلسلة من الأحداث تجري في العالم الخارجي. تتشغل القصص الداخلية بالجوانب النفسية المتعلقة بشخصيات تلك القصص، مثل الحياة الداخلية أو القيم المعنوية، أو البحث عن قيم أو معانٍ أكثر عمقاً. عندما كتب سومرست موم قصة "شجرة الحلاقة" في عام ١٩٣٥ أراد استكشاف فقدان المعنى الناجم عن الحرب العالمية الأولى. ينجو لاري داريل، الشخصية الرئيسية (البطل)، من الحرب لكنه يكتشف أنه عاجز عن الاستقرار والزواج وعيش حياة طيبة في شيكاغو. يتلطف لاري لاستعادة معنى هدف حياته، فيتوجه إلى أوروبا والهند، ثم العودة إلى أوروبا. يلتقي في باريس ببعض أصدقائه من شيكاغو، بمن فيهم خطيبته السابقة التي أصبحت متزوجة الآن لكنها لم تتوقف أبداً عن حبه. يعجز أصدقاء لاري عن فهمه، لكن فهمه لنفسه ولأصدقائه بات الآن أفضل من ذي قبل، ويحاول مساعدتهم من دون الشعور بأية مرارة. ينجو لاري ليصبح شخصاً أكثر عمقاً ويتابع حياته بنجاح، أما الأصدقاء فيصبحون ضحايا الحياة المادية بطرائق مختلفة. إن قوة لاري المعنوية وعمقها هي التي تساعد على الاستمرار في الحياة. تقدم قصة "شجرة الحلاقة" مثلاً عما أطلق عليه مصطلح "القصة الداخلية". ثمة مؤلفون تعدّ رواياتهم أو مسرحياتهم ملائمة للمعالجات الداخلية، مثل رواية "مدام بوفاري" بقلم فلوبيير ورواية "آنا كارنينا" بقلم تولستوي ورواية "لوليتا" بقلم نابوكوف، ومسرحية "أقرب" بقلم

ماربر ومسرحية "أحمق للحب" بقلم شيبارد. يضم بعض المخرجين المعروفين بولعهم بمعالجة الحياة الداخلية روبرتو روسليني ("رحلة إلى إيطاليا")، ولوتشينو فيسكونتي ("الفهد")، ودارين أرونوفسكي ("قداس الأحلام").

ثمة مقارنة بديلة لقراءة النص وتفسيره تتمثل بالتركيز على الجانب الظاهري والتلميح إلى الجانب الداخلي. عندما نفكر بظاهر الأشياء، يتبادر إلى ذهننا رواية فريدريك فورسايت "يوم ابن آوى" ورواية ماريو بوزو "العرباب". إن القراءات والتفسيرات الظاهرية لا تجعل كل فيلم يبدو مثل "الفك المفترس" أو "لورنس العرب"، لكن هذه المقاربة تؤكد أهمية وضع الشخصيات ومنحنيات القصة. خير مثال على هذا النوع من الروايات هي رواية الكاتب يان مارتيل "حياة باي"، وهي قصة عن تحطم سفينة ينجو منها فتى (الشخصية الرئيسية) ونمر بنغالي يجتمعان سوية في قارب النجاة. والسؤال الذي يطرح نفسه هو هل سينجو الفتى بما أنه يشكل مصدر طعام محتمل للنمر؟ ثمة رواية أخرى تزخر بالأحداث الظاهرية تحمل عنوان "الوصمة البشرية" بقلم فيليب روث تتحدث عن رجل أسود يتظاهر بأنه يهودي يُطرد من الجامعة بسبب ملاحظة عنصرية وجهها إلى طالب أسود.

تضم بعض الأعمال الأخرى التي تركز على الأحداث الظاهرية مسرحية شكسبير "هنري الخامس" ورواية تولستوي "الحرب والسلام" وفيلم "المنتجون" بإخراج ميل بروكس. قد يركز كل عمل من تلك الأعمال، بدءاً من فيلم "العرباب" ووصولاً إلى فيلم "المنتجون"، بصورة أساسية على سيكولوجية الشخصيات أو على الأفعال التي تصوغ سلوك الشخصيات، أو من الممكن أيضاً أن يتجه التركيز إلى الجانبين معاً. يضم بعض المخرجين ممن يميلون إلى الاهتمام بالأحداث الظاهرية على اعتبار أنها تقوم بدفع الشخصية وجذبها وإخضاعها وتحطّمها كلاً من مايكل مان بفيلمه "الدخيل" وروبرت ألدريتش بفيلمه "هجوم" وديفيد لين بفيلمه "جسر على نهر كواي".

وهنري هاثواي بفيلمه "حيوات رمّاح بنغالي". يستطيع بعض المخرجين التأكيد على الحدث الظاهري من دون التوضيحية بالحدث الداخلي. فيلم "تسديد عن قرب" بإخراج جون بورمان هو مثال على سلسلة مترابطة بقوة للجوانب الظاهرية والداخلية. أعاد صنع هذا الفيلم براين هيلغلاند بعنوان "الانتقام"، وهو اقتباس يتجه حصراً إلى قراءة ظاهرية للقصة، ما يجعل الفيلم يدفع الثمن عند مقارنته بالأصل.

الشباب والشيخوخة

لطالما استُخدم السن لتحديد الطابع العام للقراءة التفسيرية. تشير صفة الشباب اصطلاحياً إلى الحماس أو التفاؤل، بينما تمثل الشيخوخة الندم أو التأمل. هذه هي القراءة المتوقعة لصفتي الشباب والشيخوخة، لكن استخدام ما هو متوقع بطرائق غير متوقعة لطالما أفرز نتائج جديدة. يوظف سو فريدريك رواية مراهقة لوصف مدى أثر شخصيتها في فيلم السيرة الذاتية "الغرق أو السباحة". هذه الدراسة السردية التجريبية للعلاقة القائمة بين ابنة وأبيها تتحدى ما هو متعارف عليه من حيث التفاؤل المتوقع من قراءة "فتية" للسرد. وعلى نحو مماثل أيضاً، ثمة أفلام كثيرة، مثل "مواكبة" بإخراج مارتن بريس، تتحدى التقاليد المتعلقة بالشيخوخة. يركز هذا الفيلم على الخطوات التي يتبعها العجائز من أجل استعادة تجاربهم بمغامرات وطموح الشباب بدلاً من الاستسلام للكآبة لحقيقة تقدمهم بالسن.

تصبح مسألة تفسير نص المؤلف مثيرة للاهتمام عندما يتم سرد القصة من وجهة نظر مختلفة. فرواية جين سمايلي "ألف هكتار" المنقولة أساساً عن مسرحية "الملك لير" ولكن بأحداث تدور في الغرب الأوسط بالولايات المتحدة في الزمن الحاضر، تروي القصة من وجهة نظر الابنة بدلاً من الأب المسن، وهي وجهة النظر الأصلية. بإمكاننا أن نتصور سرد رواية هاربر لي "قتل الطائر المحاكي" من وجهة نظر الأب أتيكوس بدلاً من وجهة نظر ابنته

الصغيرة، ويمكن سرد رواية غونتر غراس "طبل القصدير" أيضاً من وجهة نظر والدي الفتى أوسكار بدلاً من وجهة نظر الفتى نفسه.

سواء أغيرنا وجهة نظر سرد القصة من منظور الصغار إلى منظور الكبار، أم العكس، ثمة فرصة واضحة لتحويل سرد كئيبي إلى سرد مفعم بالحيوية، أو حتى إلى سرد يفيض مرحاً وشباباً. إن الفرصة المتاحة لمفاجأة جمهور المشاهدين في أي حالة من هاتين الحالتين تستحق استكشاف هذا الخيار بعمق أكبر.

رجال ونساء

ذكرت لتوي "ألف هكتار" بإخراج جوسلين مورهاوس نقلاً عن رواية جين سمايلي كمثال عن تبديل وجهة النظر. بنات شخصية لير في هذا الفيلم هن اللواتي يقَدِّمن وجهة النظر بدلاً من الأب، كما في المسرحية الأصلية "الملك لير". بما أن صراع المرأة والرجل للفوز بالسلطة هو من أهم القضايا الاجتماعية والنفسية والسياسية في يومنا هذا (أو على الأقل منذ قيام الثورة الجنسية في ستينيات القرن العشرين)، فإن مسألة التفسير الذكوري أو الأنثوي لنص المؤلف قد اكتسبت أهمية ملحوظة جداً.

مع أن كوميديا قلب الأدوار بين المرأة والرجل لم تعد عنصراً رئيسياً يثير الإعجاب في أنواع الأفلام السينمائية المعاصرة، يظل البحث في أدوار المرأة/الرجل ضرورياً لبعض الأفلام المهمة في شتى أنحاء العالم. يلجأ بعض الرجال العاطلين عن العمل في الفيلم البريطاني "التعري الكامل" إلى اتباع الاستراتيجية الاقتصادية النسائية في التعري من أجل كسب الرزق. وفي الفيلم الياباني "هيا نرقص" (الذي أعيد إنتاجه في الولايات المتحدة بالعنوان ذاته) يأخذ رجل غير راضٍ عن حياته دروساً في الرقص لأنه يجد في الرقص العاطفة المفقودة من حياته، علماً بأن هذه الخطوة في الثقافة اليابانية الخاضعة لسيطرة الرجل هي استراتيجية أنثوية بكل ما في الكلمة من معنى.

وفي الفيلم الفرنسي "انحراف فرنسي" تتخذ سيدة جميلة لنفسها عشيقة مثلية كي تعاقب زوجها على خيانتها المستمرة لها، لكنه يعود إليها في نهاية المطاف. نذكر أيضاً كولين سيرو، المشهورة بفيلمها عن قلب أدوار الجنسين "ثلاثة رجال وطفل"، وانضمامها ثانية إلى حرب النوع الاجتماعي بشغف متجدد في فيلم "قوضى". تنتمي كل هذه الأفلام إلى نوع أفلام كوميديا الموقف. ثمة مثالان من هوليوود عن الأفلام التي تستكشف صراع النوع الاجتماعي، "السيدة داوتفاير" و"توتسي".

بما أن السلطة تعدّ مسألة جوهرية في المجتمع، وبما أنها زائلة وغير دائمة، على الأقل بالنسبة للنوع الاجتماعي، فإن فكرة تطبيق تفسير نص السيناريو على أساس الجنسين فكرة ذكية بكل بساطة. لا ينظر الرجال والنساء إلى الأحداث والشخصيات بالطريقة نفسها، بما أن كل جنس يريد الظهور بمظهر البراءة والتعاطف مع الجنس الآخر. لذلك فإن سرد قصة رجل من وجهة نظر المرأة، أو قصة امرأة من وجهة نظر الرجل، أو ما هو أفضل من ذلك من خلال توضيح مظاهر وصفات الذكر والأنثى للشخصية الرئيسية هو سرد مقنع ومثير للاهتمام.

الأمثلة المعاصرة كثيرة، نذكر منها الفيلم الأسود "ارتباط" بإخراج الأخوين فاكوفسكي، حيث يتم تغيير الفيلم الأسود الكلاسيكي الذي يتناول خيانة المرأة للبطل إلى فيلم يستدعي التفكير حول إمكانية تعرّض شخصية امرأة إلى خيانة عشيقته المثلية. من المؤكد أن الجواب هو "لا"؛ لأن المرأة لا تخون امرأة أخرى. يبحث فيلم المخرج أوليفر ستون "الاسكندر" في صفات ومظاهر الذكر والأنثى لهذا القائد الحربي العظيم. كما أن فيلم "النمر الربض والتنين الخفي" الذي يعدّ سبراً قام به المخرج آنج لي لنوع فيلم المغامرات والحركة (الأكشن) الخاضع لسيطرة الرجل، قد تغير كلياً من خلال التركيز على شخصيتين نسائيتين رئيسيتين، إحداها تقليدية والأخرى حديثة ومعاصرة. تغير هذه الشخصيات

مفهومنا حول قصة البطل الخارق، كما تجعل استقراء المخرج آنج لي أساساً للسرد (المعاصر مقابل الموروث التقليدي)، وتصور الصراع بطريقة أكثر شمولية. ومن هذا المنطلق، فإن نص المؤلف يخاطب جمهوراً أوسع وأكبر سناً، في حين يستهوي فيلم المغامرات والحركة التقليدي فئة الشباب.

الطابع السياسي والاجتماعي والنفسي

كل فيلم له طابع عام سياسي واجتماعي ونفسي، لكن المرشح الذي يستخدمه المخرج هو الذي يحدد فيما إذا كان الجمهور يرى السرد كقصة عالمية أو قومية أو محلية أو شخصية. يعتمد هذا التحديد على التأكيد الذي يختاره المخرج. لقد بحثنا للتو الطرائق المتنوعة التي تناولت تفسير فيلم "هاملت". يواجه كل قاص هذه الخيارات نفسها، وقلة فقط من القصص استطاعوا دمج العناصر الثلاثة كلها معاً، السياسية والاجتماعية والنفسية. يتبادر إلى ذهننا ستانلي كوبريك في فيلمه "دروب المجد" و"طلقة بغلاف معدني" كقاص استطاع جمع تلك العناصر الثلاثة مع بعضها البعض، علماً بأن المخرج في أغلب الأحيان يختار التركيز إما على عنصر أو اثنين كحد أقصى من تلك العناصر. فقد اختار المخرج كوستا كافراس، على سبيل المثال، منظوراً سياسياً في فيلمه "Z" و"حالة حصار"، في حين اختار المخرج نيكولاس راي منظوراً اجتماعياً في فيلم "متمرد من دون قضية"، مثلما فعل تود هاینس في فيلم "بعيداً عن الجنة". من جهة أخرى يبدو اهتمام ألفريد هيتشكوك أكبر فيما يتعلق بالمنظور النفسي في فيلمه "دوار" و"مارني".

لتوضيح مدى التغيير الممكن باعتماد مرشح مختلف، نحتاج للتأمل فقط كيف تختلف تجربتنا عند مشاهدة ثلاثة أفلام في حال اختار المخرج تفسيراً بديلاً. المثال الأول الذي سنتطرق إليه هو فيلم "مدينة الله" (٢٠٠٢) بإخراج فرناندو ميريليس. "مدينة الله" فيلم عصابات كلاسيكي، لكن أفراد العصابات تتراوح أعمارهم بين العاشرة والسادسة عشرة. بما أن منحنى القصة يتبع

الموروث التقليدي لفيلم العصابات، فإننا نشاهد ازدهار واندحار أحد أفراد العصابة حتى موته. أعتقد أن فيلم "مدينة الله" هو قراءة سياسية بحتة للسرد. فحقيقة تحول طفل إلى عضو عصابة للنجاة من بيئته الفقيرة جداً تتطوي على انتقاد شديد يدين المجتمع الذي نشأ فيه الطفل. وإذا ما أردنا تغيير مؤشر فيلم "مدينة الله"، فإننا نحتاج إلى منظور مجتمعي أعرض يضم الأهالي البالغين والآباء والأمهات، إضافة إلى رجال الشرطة. وكما نتمكن من تفسير "مدينة الله" من منظور نفسي، ينبغي أن نسبر أعماق مخاوف الشخصية الرئيسية المتمثلة بالفتى الذي يصبح مصوراً فوتوغرافياً. كما يجب أن نسبر أعماق نفسية زعيم العصابة الذي يلاقي مصرعه في نهاية المطاف لإفساح المجال أمام فتى العصابات التالي، ما قد يعني استكشاف وتفحص علاقات أولئك الفتية بعمق أكبر.

المثال الثاني هو فيلم المخرج بيتر واير "السيد والقائد" (٢٠٠٢) الذي يتمتع ببعد اجتماعي قوي ومؤثر. نستكشف في هذا السرد ثقافة محارب بريطاني في رحلة بحرية، وذلك من خلال التركيز على أدوار الضباط ورجالهم. تتمحور القصة حول القبطان جاك أوبري وطبيب السفينة ستيفن ماتورين. تشكل صداقتهما واختلافاتهما - الطبيب رجل علم ومولع بالتفكير، بينما القبطان رجل عملي ومحارب - الأساس لدراسة أوسع للمجتمع المصغر الموجود على متن السفينة. إن تجربة سرد واير هي أن الفيلم يعدّ بمثابة دراسة حول أهمية القيادة في التأكد من أن مجتمع طاقم السفينة يستطيع تنفيذ المسؤولية على أحسن وجه من أجل خوض الحرب ضد الأسطول الحربي الفرنسي. من السهولة بمكان استكشاف المنظور السياسي من خلال كشف تفاصيل ما يمثله العدو الفرنسي على عكس القيم البريطانية الراسخة. من جهة أخرى يتطلب المنظور النفسي بحثاً لمسائل الموت والجنس والعلاقات أكثر تحديداً لما هو موجود في نسخة واير. بما أن أوبري وماتورين هما الشخصيتان البارزتان أصلاً، فإن التركيز على تطور شخصيتيهما سيكون أعماق.

وأخيراً يتناول فيلم المخرج وولفغانغ بيكر "وداعاً لينين" (٢٠٠٢) بصورة رئيسية حب فتى لأمه. ما عساه أن يفعل كي يعبر عن هذا الحب والحفاظ على حياتها؟ الجواب هو التظاهر بأن جدار برلين ١٩٨٨ مازال قائماً. تدور أحداث الفيلم في عام ١٩٩٠، أي بعد سقوط جدار برلين، لكن والدته الفتى التي أصيبت بنوبة قلبية تغط في غيبوبة منذ تغيير النظام السياسي. رغم وجود المظهر السياسي في هذا السياق، إلا أن بيكر اختار التركيز على القصة الشخصية والنفسية بين الابن والأم. من أجل إبراز الجانب السياسي بوضوح أكبر، لابد من إضافة منظور أكثر شمولية، مثل فيلم بيلي وايلدر "واحد اثنان ثلاثة"، وفيلم مارغريت فون تروتا "الوعد". أما من أجل إضفاء المنظور الاجتماعي، فيمكن عندئذ استكشاف طيف أوسع من الشخصيات بحساب عناصر السن والنوع الاجتماعي والطبقات الاجتماعية. يمزج بيكر بطريقة كوميدية كل الشخصيات في فيلم "وداعاً لينين" كي تظهر ضمن مستوى متماثل بعد سقوط جدار برلين. يمكن استبدال هذا القبول الجماعي بالتغيير بنطاق أوسع لردود الفعل نحو التغييرات الدائرة وسط المجتمع المحلي.

إن المنظور السياسي والمنظور الاجتماعي والمنظور النفسي هي بمثابة مرشحات تفسيرية فعالة، ويفرز كل واحد منها تجربة مختلفة للسرد.

جو الفيلم

مع أن جو الفيلم يحدده نوع الفيلم، يمكن إعادة تفسير هذا الجو لأغراض محددة. المقصود بذلك هو أن أعمال الكاتب المسرحي يوجين أونيل، على سبيل المثال، قد تكون ميلودراما تراجيدية كلاسيكية لكن ذلك لم يثن بعض المخرجين عن التوسع بحس الفكاهة في الفصل الأول كي يصبح وقع تراجيديا الفصل الأخير أشد تأثيراً. يستطيع المؤلفون والمخرجون استخدام الفكاهة والسخرية من أجل نقل أو تكثيف التجربة التي نعيشها أثناء

مشاهدة الفيلم. يُعدّ الأخوان كوين مثلاً مفيداً في هذا الصدد، بما أنهما يستخدمان في معظم الحالات مقارنة نوع سينمائي مباشرة مع الجو المتوقع للفيلم. ففيلم "خداع ميلر" يبدو واقعياً في جانبه الشعوري كما هو متوقع في أفلام العصابات، و"الرجل الذي لم يكن هناك" فيلم تعبيرى بأسلوبية مميزة كما نتوقع أن يكون الفيلم الأسود. من جهة ثانية، يقدم الفيلمان "فارغو" و"تربية أريزونا" مثالين مثيرين للاهتمام، حيث يؤدي التهمك والفكاهة إلى تغيير نوع الفيلم المتوقع. يرصد فيلم "تربية أريزونا" قصة شاب من أصحاب السوابق يقع بغرام شرطية سابقة تتكلل علاقتها بالزواج. يبدو أن كل ما يصبو إليه الزوجان هو إنجاب طفل، ولكن عندما يكتشفان عجزهما عن الإنجاب، يقرران اختطاف طفلة رضية. يتم تنفيذ الخطة باختطاف طفلة رجل أعمال بارز لديه خمسة توائم. تبدو المبالغات واضحة في العلاقة الغرامية وعملية الخطف وجهود رجل الأعمال لاستعادة طفله، ما يجعل "تربية أريزونا" فيلم مغامرات وحركة أكثر مما يوحي بأنه قصة إجرامية. لكن عواقب الفكاهة العبثية تجعل عملية الاتجار بالطفلة أمراً مخيفاً، والنتيجة هي تجربة مزعجة ومقلقة على عكس التجربة الواقعية.

تتسحب الحالة نفسها على فيلم "فارغو" الذي يركز على حبكة اختطاف تحدث عند محاولة رجل الاحتيال على والد زوجته لكسب مبلغ من المال. زوجة ذلك الرجل وابنه هما ضحية عملية الخطف. تجري الأمور كلها على نحو خاطئ، ما يؤدي إلى مقتل الضحيتين ووالد الزوجة أيضاً. شخصياً، لا أرى ما هو طريف في هذه الأحداث كلها، لكنها في الواقع طريفة وهزلية أيضاً. عالج الأخوان كوين هذا الفيلم كقصة بوليسية وكاستقصاء للقيم العائلية. تجري معالجة رئيسة دائرة الشرطة (امرأة حامل) ومعاونيها وأحد الخاطفين بطريقة تتطوي على الفكاهة، في حين تتم معالجة أدوار الصهر والحمو وخاطف آخر بطريقة واقعية وأكثر جدية. إن التباين بين الفكاهة والجدية، وبين النوايا والنتائج يبدو فظيماً ومروعاً، ما يجعل فيلم "فارغو" إدانة قوية

ضد المؤيدين للقيم العائلية في الظاهر، لكن أفعالهم تشوه وتخرّب تلك القيم الراسخة في حياتهم. إن تغيير جو الفيلم، أو الطابع العام للفيلم، من خلال استخدام الفكاهة والتهكم والتنافر يعيد تفسير تجربة السرد في "تربية أريزونا" و"فارغو"، ما يجعلهما تجربتين مؤثرتين أكثر مما لو تمت معالجة الفيلمين كقصتين بوليسييتين أو إجراميتين بشكل صرف.

استخدم الأخوان كوين مقاربة تمزج بين الأنواع الفيلمية من أجل تغيير تجربة جمهور المشاهدين وتعزيز رأيهم فيما يتعلق بالسرد. يستطيع المخرج أيضاً استخدام أنواع أخرى من الأفلام تعزز الرأي، أو تتيح للمؤلف والمخرج تبديل هذا الرأي. تشتمل تلك الأنواع الفيلمية الأخرى على الكوميديا الساخرة (الأفلام الهجائية) والقصص الرمزية الأخلاقية والأفلام الوثائقية والقصص السردية التجريبية والأفلام اللامتتالية (الأفلام غير المنتظمة في ترتيب أحداثها زمنياً). يوفر كل شكل من أشكال هذه القصص للمخرج رقعة واسعة لتعزيز سرده للقصّة، أو التوسع في احتمالات جو القصّة وطابعها العام. سننتقل الآن إلى الخيارات البصرية المتاحة للمخرج.

الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفصل السابع

الكاميرا

أطلقتُ على هذا الفصل عنوان "الكاميرا" بدلاً من "الإنتاج" لأن الكاميرا تستحضر للأذهان صوراً بصرية يُعنى بها الجزء الأكبر من هذا الفصل. ولعل الوصف الأدق هو مصطلح "الإنتاج" لأننا نبحث في هذا الفصل اختيار لقطات الكاميرا، ونعالج أيضاً عناصر أخرى تؤثر على طبيعة اللقطة – الإضاءة والإدارة الفنية. كما نبحث بإيجاز موضوع الصوت الذي يعتبر أحد متغيرات الإنتاج الأخرى. وسنتطرق في آخر الفصل تقريباً إلى المونتاج بما أن العديد من القرارات التي يعتمدها الإنتاج تهدف إلى استمرار المحافظة على المرونة اللازمة للمونتاج. ثمة قراران حاسمان بعد تفسير نص السيناريو يتعلقان بالمادة التي ستخضع للمونتاج – اختيار اللقطات وتوجيه الممثلين. إلا أننا احتفظنا بموضوع توجيه الممثلين لاستعراضه في الفصل التالي. إن تفسير المخرج للنص هو الذي يفضي أساساً إلى اعتماد الخيارات في كل من الإنتاج وتوجيه الممثلين.

اللقطة

أول قرار يحتاج المخرج اتخاذه هو الاختيار بين اللقطة العامة (اللقطة البعيدة) واللقطة القريبة، مع أن المجال متاح لتصوير اللقطات هو أوسع بكثير من ذلك، إذ يستطيع المخرج، على سبيل المثال، استخدام لقطة بعيدة

جداً كلقطة عامة. لتأمل لقطات الصحراء في فيلم المخرج ديفيد لين "لورنس العرب"، أو المعركة بين الرومان وعبيدهم في فيلم ستانلي كوبريك "سبارتاكوس". تُستخدم اللقطة العامة لتحديد موقع الحدث، وتميل أساساً لتقديم معلومات وافية عن هذا الحدث. ويمكن لللقطة العامة أن تحوي شخصاً واحداً أو أكثر. تحدد اللقطات العامة جداً (أو اللقطات البعيدة جداً) التي يفتح بها روبرت واير فيلمه "قصة الحي الغربي" موقع الحدث في مانهاتن. كما تستخدم اللقطات العامة لتعريفنا إلى عصابة "جيتس" (البيض) بعد المشهد الافتتاحي. تقوم هذه اللقطات بتقديم المعلومات والتعريف بالشخصيات ضمن موقع الحدث. وبذلك فإن اللقطة العامة تُستخدم لدخول المشهد والخروج منه.

لقطة الثلاثة أرباع المعروفة أيضاً بمصطلح "اللقطة الأمريكية" هي أساساً لقطة نرى فيها ثلاثة أرباع الشخصية. جرى استخدام هذه اللقطة في الأصل داخل الاستوديو على عكس التصوير خارجه. تُستخدم هذه اللقطة لمتابعة الحركة والحدث داخل حدود استوديو التصوير المعدّ خصيصاً لمشهد ما. لكن استخدام لقطات الثلاثة أرباع بات الآن أقل من أيام أوج إنتاج الاستوديو.

اللقطة المتوسطة هي لقطة تبدأ صورتها من مستوى الوسط (الخصر) وغالباً ما تُستخدم أثناء تصوير محادثة بين شخصيتين أو أكثر - داخل سيارة أو في حانة، على سبيل المثال. تقوم اللقطة المتوسطة بتقديم المعلومات لكنها أكثر حميمية من اللقطة العامة، وبالتالي تفرز مشاعر وأحاسيس أكثر من اللقطات العامة. نستطيع التفكير بهذه اللقطة كمزيج بين المعلومات والأحاسيس. أشهر مشاهد المحادثة وردت في أفلام، مثل "كل شيء عن حواء" بإخراج جوزيف مانكفيتش، و"معاونته الوفية" بإخراج هاورد هوكس.

الخيار التالي هو اللقطة القريبة التي تتصف أساساً بأنها لقطة محرّكة للمشاعر. تُستخدم اللقطة القريبة بصورة رئيسية للتأكيد الدرامي. حين يقع بصر روميو على جولييت، فهذا يعني أن الوقت قد حان للتصوير بلقطة قريبة.

كما استخدمت اللقطات القريبة عند تصوير لحظات الموت العنيف في فيلم "الزمرة المتوحشة" بإخراج سام بيكنبا. شكل آخر للقطّة القريبة هو اللقطّة القريبة جداً، مثل لقطّة السبابة المفقودة من يد الوغد في فيلمي ألفريد هيتشكوك "٣٩ خطوة"، أو المفتاح بيد كاري غرانت في "سيء السمعة". تعدّ هذه اللقطّة مؤثّرة جداً ويمكن استخدامها لزيادة التأكيد الدرامي زيادة ملحوظة.

يتجلى الشكل التالي للقطّة عند اختيار عدسة التصوير. فعندسة عين السمكة تعمل على تشويه الوجوه والأجسام القريبة من العدسة، كما تجعل الأشخاص والأجسام الموجودة في الخلفية تبدو بعيدة جداً، وقد استخدم جون فرانكهايمر هذه الميزة التشويهية إلى حد كبير في بداية فيلمه "توان".

يتطلب استخدام لقطّة بزاوية عريضة إدراكاً واستعمالاً جيدين لمقدمة إطار الصورة ومنتصفه وخلفية الصورة. استطاع كل من أنتوني مان في فيلمه "السيد" وجون فرانكهايمر في "المرشح المنشوري" استخدام اللقطات بزاوية عريضة بفاعلية لافتة. اللقطّة المصورة بزاوية عريضة هي لقطّة مؤطرة بحيث توفر خلفية الكادر ومنتصفه السياق اللازم لمقدمة الصورة. بصرف النظر عن كمية المعلومات البصرية الكبيرة التي يحويها هذا النوع من اللقطات، فإن اللقطّة بزاوية عريضة توفر الفرصة لتخيّل نوع من التعارض، أو عكسه، ضمن لقطّة واحدة. عموماً تظهر الشخصيات الموجودة على مسافة متساوية من الكاميرا أنها تعمل مع بعضها البعض، بينما تبدو الشخصيات الموجودة على مسافات متباينة أنها متنافرة فيما بينها.

تقدم اللقطّة العادية نوعاً من السياق البصري ولكن ليس بالقدر الكبير الذي تعرضه اللقطّة بزاوية عريضة. يتعامل المخرج في اللقطّة العادية مع مقدمة إطار الصورة ومنتصفه، ما يجعلها تؤدي معظم وظائف المواد البصرية للقطات التصوير وأكثرها استخداماً، لكنها لا تتمتع بأناقة وتأثير لقطّة الزاوية العريضة أو العدسة المكبّرة.

أخيراً، العدسة المكبرة لها عمق واحد بحيث يصبح منتصف إطار الصورة وخلفيته خارج المجال البؤري للعدسة. تقوم لقطة العدسة المكبرة بإزالة عمق المجال كي يصبح من الصعوبة بمكان تمييز المسافات. فاللقطة التي تعرض بنجامين يركض من سيارته المعطلة إلى الكنيسة في فيلم المخرج مايك نيكولز "الخرّيج" هي مثال على لقطة العدسة المكبرة. بما أنه لا يوجد محيط عام في هذه اللقطة الدقيقة، يبدو بنجامين كما لو أنه يركض من دون الوصول إلى أي مكان. وبما أنه لا يملك متسعاً من الوقت للوصول إلى الكنيسة قبل زفاف محبوبته السابقة (كي يحول دون إتمام عقد القران)، فإن معنى الركض بحالة من الجمود يبالغ في إحساسنا بالتوتر نحو بنجامين وهدفه.

وضعية الكاميرا

خيار آخر ينبغي على المخرج اعتماده، وهو وضع الكاميرا أو تعيين المكان الملائم لها. الخيارات كثيرة، لكن كل خيار له تأثير محدد. الأسئلة المهمة التي تطرح نفسها في هذا السياق هي:

- (١) ما مدى قرب المكان الذي نضع فيه الكاميرا من الحدث؟
- (٢) ما المكان الملائم الذي نحتاجه لوضع الكاميرا، ذاتي أم موضوعي؟
- (٣) ما مدى ارتفاع أو انخفاض المستوى الذي نضع عليه الكاميرا؟

المحاذاة

إن وضع الكاميرا في مكان بعيد عن الحدث وحركة الشخصيات فيه يبعدنا عن تلك الشخصيات وأفعالها، بمعنى أن وضع الكاميرا في مكان بعيد عن الحدث يجعل المشاهدين في موقع المراقبين فقط. من جهة أخرى، فإن وضع الكاميرا في مكان قريب جداً من الحدث يزيد من قوة وحميمية العلاقة مع الشخصيات والحدث، بل ويولد لدى المشاهدين أيضاً نوعاً من رهاب

الاحتجاز إذا صحّ التعبير. يتم وضع الكاميرا في أفلام ستيفن سبيلبرغ وألفريد هيتشكوك في مكان قريب من الحدث كي يتواصل جمهور المشاهدين عاطفياً مع الشخصيات. كما يحشر رومان بولانسكي الشخصيات مع بعضها البعض في فيلميه "تيس" و"النفور" بواسطة الكاميرا بحيث تأخذ مكانها فوق تلك الشخصيات. إن وضع الكاميرا بهذه الطريقة يولد الشعور بحدّة الموقف والقلق والتواصل مع الجمهور. أما وضع الكاميرا في مكان يتوسط تقريباً البعد عن الحدث أو محاذاته فيجعل الكاميرا في موقع محايد، حيث يمكن استخدامها لتسجيل وقائع الحدث ولكن من دون إفراز حسّ بحدّة التأثير، وفي هذه الحالة لن نتساءل على من تركز القصة. لذلك يلجأ معظم المخرجين إلى وضع الكاميرا في موقع محايد.

الموضوعية

إن موقع الكاميرا الموضوعي يجعل الجمهور في موقع يشاهد من خلاله الحدث من دون أي خيار واضح للجهة التي تتحاز إليها القصة، ومن دون عرض أي وجهة نظر. وبالتالي فإن موقع الكاميرا الموضوعي يبعد الجمهور عن الحدث ويجعل احتمال حدّة التأثير أمراً محايداً، بصورة مبدئية على الأقل. يختار المخرج موقع الكاميرا الموضوعي (غير الذاتي) من أجل تقديم المعلومات حول ما يجري من دون اختيار وجهة نظر واضحة أو الانحياز إلى جهة أو شخصية محددين.

الوضعية الذاتية للكاميرا

يختار المخرج في أغلب الأحيان أطرافاً معينة ينحاز إليها ويربط مشاعرنا بشخصية ما دون غيرها، وهذا يعني استخدام الوضعية الذاتية للكاميرا. كما ذكرنا آنفاً، فقد استخدم سبيلبرغ وهيتشكوك وبولانسكي الوضعية الذاتية للكاميرا من أجل تأسيس التواصل العاطفي مع جمهور

المشاهدين، وبالنسبة لبولانسكي من أجل تأسيس نوع من المشاعر الداخلية للشخصية، وهي أهداف ضرورية لبناء علاقة جمهور المشاهدين بالقصة. أمثلة أخرى على الأهمية الكبيرة لهذه الوضعية الذاتية للكاميرا بالنسبة لتجربتنا عند متابعة مشهد ما تتضمن مشهد القناص في فيلم ستانلي كوبريك "طلقة بغلاف معدني"، و"دكتور جيكل والسيد هايد" بإخراج روبن ماموليان و"سيدة في البحيرة" بإخراج روبرت مونتميري. وضع المخرج في الفيلمين الأخيرين الكاميرا في موقع جعلها كما لو أنها شخصية رئيسية، وهي طريقة اعتمدها المخرج طوال فترة فيلم "سيدة في البحيرة".

ارتفاع الكاميرا

هناك ثلاثة مواقع أساساً لوضع الكاميرا تمثل الخيارات المتطرفة بالنسبة لارتفاع مستوى الكاميرا. من المؤكد أن المخرج يختار أمكنة تقع بين تلك الخيارات المتطرفة الثلاثة. التطرف الأول هو موقع منخفض لمستوى الكاميرا. إن استخدام الكاميرا بهذه الوضعية يجعل المشاهد ينظر نحو الأعلى لرؤية الممثلين والحدث في اللقطة. هذه الوضعية "البطولية" هي الوضعية المفضلة في أفلام المغامرات والحركة وأفلام الخيال العلمي وأفلام رعاة البقر. الخيار الثاني هو وضع الكاميرا بمستوى مرتفع. يمكن تنفيذ اللقطات بزاوية مرتفعة جداً من قمة برج أو قصر مثلما استخدمها المخرج شيكار كابور في فيلمه "إليزابيث" من أجل عرض نظرة شاملة للحدث. يمكن استخدام هذا النوع من اللقطات أيضاً في السعي وراء السلطة من جانب الذين يتوقون إليها. وفي أغلب الأحيان تستخدم لقطة بزاوية مرتفعة تنظر إلى شخصية في الأسفل للتعبير عن افتقار تلك الشخصية للسلطة أو استعبادها. استخدم ستانلي كوبريك وضعيات كاميرا بزاوية منخفضة (زاوية تحت مستوى النظر) وزاوية مرتفعة (زاوية فوق مستوى النظر) في وصف علاقات النفوذ والسلطة في فيلم "سبارتاكوس"، وهو ملحمة عن تمرد العبيد ضد

الإمبراطورية الرومانية. كما أن القصص التي تتطلب نوعاً من الاحتجاز أو الوقوع في شرك (مثل الفيلم الأسود "تعويض مزدوج" بإخراج بيلي وايلدر) تستخدم أكبر قدر ممكن من اللقطات المصورة بزاوية مرتفعة. الخيار الثالث هو وضع الكاميرا على مستوى النظر، وهي من أكثر الطرق الطبيعية والعادية لوضع الكاميرا وأكثرها شيوعاً بين المخرجين. إن مضمون السلطة ليس الأساس الوحيد لاعتماد وضعيات الكاميرا، إذ تستخدم الكاميرا في أحيان كثيرة من موقع محدد لتوفير إمكانية تصوير لقطة متواصلة أثناء متابعة الحدث. رغم قلة الفائدة الدرامية من وضعيات كهذه، إلا أنها تصبح مهمة على الصعيد الاقتصادي عند تصوير الفيلم ضمن حدود الميزانية المرسودة لإنجازه بطريقة تعوض عن القيود الدرامية لتنفيذ اللقطات.

حركة الكاميرا

تعدّ حركة الكاميرا من أكثر الخيارات المتاحة للمخرج إثارة للاهتمام. تتميز الحركة عموماً بأنها ديناميكية ومشحونة بالحيوية، لكن الخيارات التي يعتمد عليها المخرج تستطيع أن تجعل الحيوية الناتجة مفيدة وذات مغزى. أهم خيار يواجهه المخرج هو فيما إذا كانت الحركة اللازمة مستقرة عن طريق تثبيت الكاميرا على منصب ثلاثي القوائم، أو إذا كانت الحركة المرغوبة تتطلب التصوير بكاميرا محمولة. إذا تطلب التصوير نوعاً من الثبات والاستقرار، ينبغي عندئذ استخدام كاميرا مثبتة على منصب ثلاثي القوائم؛ أما إذا تطلب الأمر تصوير حالة تتصف بالآنية، فتستخدم الكاميرا المحمولة من أجل توفير إحساس مشابه لمتابعة أحد المقاطع الإخبارية المصورة، وذلك بفضل الاهتزاز الخفيف أو المتوسط الناجم عن حركة يد المصور. يؤدي تصوير مناظر انطلاق قنبلة أو قذيفة، على سبيل المثال، بواسطة كاميرا محمولة إلى التقاط الارتجاج المفاجئ ليد المصور استجابة لانطلاق القنبلة، ما يفيد بوضع جمهور المشاهدين في مكان أقرب إلى الحدث.

يتطلب شكل آخر من اللقطات المصورة بكاميرا محمولة استخدام جهاز يُعرف باسم "ستيديكام" (جهاز توازن جيروسكوبي يستخدم لتخفيف الارتجاج) لتسجيل اللقطة. اكتسبت انسيابية التصوير بالاستيديكام الشهرة في لقطات المشي بفيلم "مشعل الأباطيل" بإخراج براين دي بالما وفيلم "أشخاص طيبون" بإخراج مارتن سكورسيزي، حيث تبدو تلك اللقطات أنيقة جداً أثناء عرضها وتبعدنا عن حالة الآنية التي تميز التصوير بالكاميرا المحمولة، ما يوفر نوعاً من الأناقة والأسلوب يطغى على الأهمية الدرامية.

لابدّ من الإشارة إلى نقطة إضافية أخرى تتعلق باللقطة المصورة بالكاميرا المحمولة. لقد حافظت حركات سينمائية معينة، مثل "سينما الحقيقة" و"الموجة الجديدة" و"الدوغما ٩٥"، على استخدام اللقطة بالكاميرا المحمولة كمبدأ أساسي لا غنى عنه لأهداف سينمائية فنية، ومثال ذلك فيلم المخرج توماس فينتربرغ "الاحتفال" الذي جرى تصويره بالكامل بوساطة كاميرات محمولة. لكن تصوير معظم الأفلام الروائية الطويلة في جميع أنحاء العالم يتم باستخدام كاميرات مثبتة على مناصب ثلاثية القوائم.

الحركة من نقطة ثابتة

تتخذ حركة الكاميرا من نقطة ثابتة ثلاثة أشكال: ميلان ودوران وتزويم. لقطة الميلان هي حركة عمودية تتجه إما من الأعلى نحو الأسفل، أو من الأسفل نحو الأعلى. تُستخدم لقطة الميلان عموماً لمتابعة الحدث أو الانتقال من موقع إلى آخر. كما تستطيع لقطة الميلان محاكاة عين إحدى الشخصيات أثناء النظر إلى الأعلى أو الأسفل. لكن لقطة الميلان نادراً ما تُستخدم من أجل تأكيد الأثر الدرامي.

أما لقطة الدوران، المعروفة أيضاً بمصطلح اللقطة البانورامية، فتتابع حركة تجري على طول محور أفقي، إما من اليسار لليمين أو من اليمين للييسار. ومثل حالة الميلان، تقوم اللقطة البانورامية (لقطة الدوران) بمتابعة

الحدث أو محاكاة حركة العين. تكون الكاميرا في كلتا لقطتي الميلاق والدوران مثبتة على منصب ثلاثي القوائم يظل ثابتاً في المكان من غير حركة. يتم توجيه محاور الكاميرا يدوياً بواسطة المصور الماهر، وبالتالي تصبح الحركة انسيابية. يمكن أيضاً استخدام حركة سريعة في التصوير، لكن المعلومات البصرية التي تتلقها اللقطة في هذه الحالة تظهر غير واضحة. فكلما زادت سرعة الحركة، قلت المعلومات البصرية الفعلية وزادت الضبابية وعدم الوضوح. إن وهم الحركة (والمقصود بها الصورة المخادعة للبصر) تحدث فقط عندما يستخدم المصور حركة دوران سريعة جداً للكاميرا، وهي لقطة تُستخدم للانتقال من مكان أو موقع إلى آخر، كما تُستخدم لمحاكاة عنصر الإثارة داخل المشهد. فعلى سبيل المثال، استخدم المخرج ريتشارد ليستر عدداً كبيراً من حركات دوران الكاميرا أثناء تصوير مشهد الرقص الذي يختم فيلمه "ليلة يوم شاق". فاستخدام دوران الكاميرا السريع هو ما يعزز عنصر الإثارة التي يشعر بها جمهور المشاهدين نحو فرقة "البيتلز" الموسيقية.

تعتمد لقطة الترويم على عدسة تستطيع الانتقال من لقطة بزوايا عريضة إلى عدسة مكبرة أو العكس. في كلتا الحالتين يُستخدم الترويم لنقادي عملية الانتقال أو القطع المفاجئ من لقطة عامة (لقطة بعيدة) إلى لقطة قريبة. بمعزل عن الفائدة الاقتصادية نتيجة استخدام عملية تصوير واحدة بدلاً من اثنتين، فإن العديد من المخرجين، أمثال فيسكونتي وألتمان وكوبريك وبيكنبا، استخدموا لقطة الترويم بهدف إطالة مدة اللقطة. كل مخرج من هؤلاء المخرجين كان لديه أهدافه الفنية الجمالية. بالنسبة لكوبريك (بفيلمه "باري ليندون"، على سبيل المثال) فقد أراد إبطاء إحساسنا بالزمن. "باري ليندون" فيلم يرصد قصة شخصية من القرن الثامن عشر قام بتصويرها صانع أفلام من القرن العشرين يدرك تماماً أن إبطاء الفيلم باستخدام لقطات الترويم يؤدي إلى إبطاء تجربة الفيلم، وقد تنقل الجمهور للإحساس بالقرن الثامن عشر من حيث الزمن على أقل تقدير.

الحركة من وضعية الحركة

إن تحريك الكاميرا بطريقة فعلية لالتقاط الحركة بصرياً أثناء حركة الكاميرا نفسها غالباً ما يتطلب بناء سكة خاصة من أجل انسيابية الحركة، حيث تُدفع الكاميرا المثبتة على منصة على طول هذه السكة. تكون هذه السكك أحياناً متقنة جداً بتفصيلاتها، مثل السكة التي استخدمها ديفيد لين بفيلمه "لورنس العرب". ثمة وسيلة أخرى لتسجيل الحركة عن طريق تثبيت الكاميرا على سيارة أو شاحنة. الشاحنة المزودة برافعة تمنح الكاميرا قابلية التحرك أو الانتقال عمودياً وجانبياً. وقد استخدم أورسون ويلز تركيبة مماثلة للتصوير بكاميرا مثبتة على شاحنة من أجل اللقطة الشهيرة التي لا تتجاوز ثلاث دقائق في بداية فيلمه "لمسة شر". يمكن لأجهزة أخرى أن تكون بسيطة جداً، مثل سيارة عادية أو حتى كرسي المعوقين المزود بعجلات. وفي أي حالة من تلك الحالات، فإن العملية التقنية التي توفرها السيارة أو الشاحنة أو المسند تؤدي إلى انسيابية حركة الكاميرا.

جعل مخرجون كثيرون اللقطة المتحركة بصمة لهم وتوقعياً يذبلون بها لقطاتهم. فمخرجون أمثال ألفريد هيتشكوك وفريد مورنو وماكس أوفولس وستانلي كوبريك ولوتيشنو فيسكونتي وستيفن سبيلبرغ، أسهموا في رسم الحدود الفنية الجمالية للقطة المتحركة. ثمة معسكران في استخدام اللقطة المتحركة. يستخدم أفراد المعسكر الأول هذه اللقطة بشكل موضوعي (كوسيلة لتجنب المونتاج لاحقاً، على سبيل المثال)، بينما يستخدم المعسكر الثاني اللقطة المتحركة بشكل ذاتي بغرض تعزيز التواصل مع جمهور المشاهدين. من أشهر لقطات الكاميرا المتحركة المصورة بطريقة موضوعية هي مشهد حادث السيارة في فيلم "عطلة الأسبوع" للمخرج جان لوك غودار، حيث تسجل الكاميرا فقط الازدحام المروري الناجم عن الحادث، وأخيراً بعد خمس دقائق من هذا الاختناق المروري تصل الكاميرا إلى الضحايا. لا يحوي

المشهد لقطات قريبة ويكتفي بعرض الازدحام المروري والحادث بطريقة موضوعية. كما تُستخدم حركة الكاميرا الموضوعية في أغلب الأحيان لتقديم لمحة سريعة عن مشهد ما. ومثال على هذا النوع نجده في مشهد عملية إنزال قوات الحلفاء في النورماندي في الحرب العالمية الثانية بفيلم المخرج سبيلبرغ "إنقاذ الجندي رايان".

من جهة ثانية، تزود لقطات الحركة الذاتية المشهد بحدّة التأثير والتوتر الدرامي. سواء أكانت الحركة تحاكي وجهة نظر د. جيكل في فيلم المخرج روبن ماموليان "د. جيكل والسيد هايد" أم إنها تسبق كاري غرانت الذي يركض بينما تحاول طائرة في خلفية الصورة القضاء عليه في فيلم هيتشكوك "شمال، شمال غرب"، فإن هدف كل لقطة هو وضع جمهور المشاهدين في موقع الشخصية. لعل حركة الكاميرا الذاتية هي أكثر أداة فاعلية يستطيع المخرج استخدامها من أجل ربط شخصيات الشاشة بالمشاهدين. إن الحركة تفرز الحيوية والإثارة والتواصل مع المشاهدين، ولاغرو أن حركة الكاميرا الذاتية هي اللقطة الجوهرية في أفلام الإثارة والتشويق وأفلام الرعب؛ وهما نوعان تشكل فيهما عملية تحويل شخصية ما إلى ضحية الهدف الرئيسي للسرد.

الإضاءة

الإضاءة هي من أهم مقومات اللقطة التي تحدد إطارها العام. ما الأمور التي يجب على المخرج معرفتها عن الإضاءة؟ يلمّ المصورون البارعون إماماً جيداً بمسائل الإضاءة، وبالتالي لابدّ أن يكون لدى المخرج فكرة "شاملة" وفكرة "دقيقة" عن الجو العام المطلوب لفيلمه.

يعتمد اختيار الفكرة الشاملة على مبدأ الطبيعي مقابل الدرامي، بمعنى أن الأمور المرتبطة بأفلام التصوير الخام وتعليمات مختبر التصوير وخيارات تصميم الإضاءة قد تنشأ جميعها عن تلك الفكرة الإخراجية المتعلقة بالفيلم. لذلك من الأهمية بمكان اختيار جو رومانسي عام للسرد في النهج

الدرامي عندما تتجه الشخصيات نحو إنجاز أهدافها بنجاح، أو اعتماد جو تعبيرى حين تصبح النتائج مخيبة للآمال. يوضح المثال التالي هذه النقطة. فيلم بيدرو ألمودوفار "تحدث إليها" هو قصة كئيبة عن العلاقات الصعبة بين الرجل والمرأة (إذ تغط السيدتان في غيبوبة في العلاقتين)، لكن اهتمام المخرج يبدو واضحاً بالطريقة التي تتساعد فيها الشخصيات مع بعضها للتغلب على الصعوبات والمآسى التي تواجه العلاقتين. من هذا المنطلق، استخدم ألمودوفار ضوءاً ساطعاً للتخفيف من وطأة السرد والتبشير بنتائج إيجابية. استخدم مايك لي استراتيجية إضاءة مماثلة من أجل إضفاء الدفء على فيلم "فيرا دريك" الذي يرصد قصة إجهاض تدور أحداثها في خمسينيات القرن العشرين. بإمكاننا أن نتصور كيف كانت تجربة الفيلم ستبدو فيما لو اعتمد المخرج أسلوب إضاءة طبيعية أو خافتة. من جهة أخرى، يستطيع خيار الإضاءة الطبيعية إفراز واقعية تسجيلية وثائقية للفيلم، مثل فيلم "ماريا الممثلة نعمة" بإخراج جوشوا مارستون الذي يرصد قصة سيدة كولومبية تصبح "بغلاً" تستفيد من واقعية الإضاءة ("البغل" كناية عن مهرّب الهيروين إلى الولايات المتحدة).

أما بالنسبة لاختيار الفكرة الدقيقة، تستطيع الإضاءة وصف النوايا والتنبؤ بها بسهولة، إذ يمكن استخدام الإضاءة إما لتلطيف أو زيادة حدة استجابة الجمهور إلى شخصية أو حالة ما. المخرج أنتوني مان، الذي تعاون مع المصور السينمائي جون آلتون في أواخر الأربعينيات، فضل استخدام إضاءة شديدة في بعض أفلامه، مثل "رجال - تي". استفادت هذه القصص التي تتناول مطاردة الشرطة لرجال العصابات من تصميم إضاءة درامي للغاية.

يمكن استخدام الإضاءة للتركيز على الضحايا والجناة قبل أن يبين السرد مصير تلك الشخصيات بفترة طويلة. في الحقيقة شكل أنتوني مان جزءاً من موروث تقليدي يضم بعض المخرجين الذين أظهروا اهتماماً

ملحوظاً بالدقة النفسانية البالغة التي تمنحها الإضاءة لشخصيات أفلامهم. فقد اهتم جوزيف فون ستيرنبرغ، على سبيل المثال، باستخدام الإضاءة من أجل ابتكار هالة جنسية تحيط بشخصياته. كما استخدم مايكل مان الإضاءة إما للتساؤل عن أو تأكيد أمانة شخصياته في فيلم "السارق" وفيلم "الرفيق العدو". من جهة أخرى، استخدم ويليام وايلر الإضاءة للتعبير عن قوة شخصياته وعجزها في فيلم "الثعالب الصغيرة". يحتاج المخرجون المهتمون باستخدام الإضاءة لغرض معين إلى الدقة والوضوح عند وضع المبادئ التوجيهية اللازمة لتفسير الشخصيات والسرد. وفي هذا السياق يمكن للإضاءة أن تصبح أداة مهمة جداً في تنفيذ فكرة المخرج.

الإدارة الفنية

الإدارة الفنية هي المجال الأهم بعد الإضاءة لدعم فكرة المخرج أثناء ترجمتها إلى سلسلة من اللقطات. تشير الإدارة الفنية إلى طبيعة وتنظيم كل المحتوى المادي الملموس في اللقطة، وهو ما يتضمن الديكور والإكسسوار وتنظيم تلك الأدوات ومنظر الغرفة التي تجمع المحتويات بين أركانها وصولاً إلى لون الجدران، بل وتشير الإدارة الفنية أيضاً إلى ملابس الممثلين. لا تسهم جميع هذه العناصر في دقة ومصادقية اللقطة فحسب، وإنما تسهم أيضاً في صياغة الجو العام الذي تستحضره اللقطة في الأذهان.

يعدّ فيلم المخرج يان صموئيل "أحبيني إن كنت تجرؤ" تفسيراً جريئاً لعلاقة رجل بامرأة على امتداد ثلاثين سنة. تنتظر الشخصيتان، اللتان تلتقيان ببعضهما قبل سن المراهقة، إلى الحياة وإلى علاقتهما كلعبة تدور بينهما فقط، ما يولّد إحساساً متواصلاً بالإثارة والرغبة وحصر الأحداث بين الشخصيتين دون سواهما. يكاد الفيلم يبدو أوبرالياً في التبدل السريع للأجواء التي يصورها، وينبغي على الإدارة الفنية أن تعكس جميع هذه الأجواء، وهو ما نفذته الإدارة الفنية من خلال استخدام الألوان الجريئة التي تبدو استثنائية وغير طبيعية.

إن العمل الذي أسهم فيه المخرج جان بيير جونييه بفيلم "معلبات" وفيلم "مدينة الأطفال التائهين" هو بمثابة عرفان لدور الإدارة الفنية المحوري في صناعة الأفلام. هذه القصص الرمزية المنذرة بالشؤم مرعبة ومثيرة بما أنها تستأثر بعالم خيالي وصل فيه البشر إلى نهاية الحياة، أو لأنهم وجدوا بداية جديدة في الظلام.

يمثل صموئيل وجونييه المغالاة في استخدام الإدارة الفنية، وفي الجهة المقابلة يكمن خيار آخر، ألا وهو الخيار الواقعي. فيلم "صائد الفئران" بإخراج لين رامزي عبارة عن صورة وصفية للفقر المدقع في جلاسكو في سبعينيات القرن العشرين. يسلط هذا الفيلم الضوء على قسوة الفقر والوقوع في الشرك الذي يمثله، وخصوصاً بالنسبة للفتى، بطل الفيلم. الحياة عبارة عن لون أزرق كئيب ضارب للرمادي باستثناء اللون الذي يظهر مصادفة أو لون البيت الريفى الجديد الذي يبدو محيراً ومربكاً جداً بالنسبة للفتى (الشخصية الرئيسية) وعائلته، وما عدا ذلك يسود الفتور واللونان الرمادي والأزرق كل الأجسام والأشياء والغرف، وحتى حياة الشخصية الرئيسية أيضاً.

عموماً، يختار معظم المخرجين استراتيجية إدارة فنية تتراوح بين جونييه ورامزي، ولكن كلما كانت استراتيجية الإدارة الفنية واضحة ومحددة، زادت قوة الأثر غير الشفهي للفيلم. لنأخذ على سبيل المثال زخم الأرض والناس في فيلم "مذكرات راكب دراجة نارية" بإخراج والتر ساليس، أو مظهر لوس أنجلوس ككوميديا موقف تلفزيونية في فيلم "أحب هاكبيز" بإخراج ديفيد راسل الذي يعدّ صورة مجازية رائعة عن يأس الشخصية الرئيسية من وجهة النظر الوجودية. يكمن مفتاح اللغز هنا في ضرورة امتلاك المخرج لفكرة تعبر عن هدف سرده، بما أن شكل الأجواء ومظهر الشخصيات يسهمان في التعبير غير الشفهي عن فكرة الشخصية. عندما يتجاهل المخرجون الإدارة الفنية، فإنهم يحرمون بذلك المشاهدين من التجربة المركبة الغنية التي يستحقونها.

هندسة الصوت

الصوت هو أحد العناصر المهمة خلال مرحلتي الإنتاج وما بعده. مع أن الكثير من خيارات الصوت الإبداعية تنشأ في مرحلة ما بعد الإنتاج، إلا أنه من الأهمية بمكان بالنسبة للمخرج إدراك مدى الدعم الذي يقدمه الصوت لفكرة المخرج. وكما في حالة الإضاءة والإدارة الفنية، لا بدّ من التفكير بالصوت على أنه تواصل طبيعي مقابل الدرامي. يُستخدم الصوت في الحالة الأولى لدعم وضوح وتمييز الشخصيات والخلفيات. أما في الجهة الدرامية المقابلة، فيُستخدم الصوت لتعميق المشاعر المحيطة بأحداث أو شخصيات السرد.

لمعرفة مهمة الصوت بشكل أوضح، لا بدّ من الأخذ بعين الاعتبار المفهوم العريض لثلاث فئات: الصوت والمؤثرات الصوتية والموسيقى. إن طبقة الصوت ومدى التردد وتجاور الأصوات تؤثر جميعها على مشاعر جمهور المشاهدين. كما ينبغي أن ندرك أن الصوت يعمل باتساق مع المعطيات البصرية للتأثير على كيفية معالجة جمهور المشاهدين لتجربتهم، ما يعني بأن الصوت يتمتع بأهمية كبيرة في تفسير المشاهدين لأحداث الفيلم. يستطيع الصوت تحديد المعنى أو تغييره، لكنه يقودنا في المقام الأول إلى المعنى عند مقارنته بالمؤثرات البصرية.

من أشهر أنصار أهمية عنصر الصوت في صناعة الأفلام عبر السنوات الثلاثين الماضية هو والتر ميرش، الذي يعدّ عمله مع فرنسيس فورد كوبولا في فيلم "المحادثة" و"القيامة الآن" عملاً كلاسيكياً من حيث التركيز على الاستخدام الإبداعي المركّب للصوت. كما تولى ميرش في الآونة الأخيرة مهمة تنفيذ المونتاج في فيلمين من أفلام المخرج أنتوني منغولا، "المريض الإنكليزي" و"الجبل البارد" (٢٠٠٣). يبدو الصوت في كلا الفيلمين رائعاً ومثيراً للإعجاب مثل عمله سابقاً مع فرنسيس فورد كوبولا. يضم بعض المخرجين الآخرين ممن وظفوا الصوت بطريقة فعالة جداً في أفلامهم

كريستوفر نولان في "تذكّار" و"الأرق"؛ كريستوفر كايسلوفسكي في "أحمر"؛ داني بويل في "مراقبة القطارات". يستطيع الصوت، سواء كان استخدامه بطريقة طبيعية أم دراماتيكية، التأكيد بمنتهى الفاعلية على فكرة المخرج.

المونتاج

ينبغي على المخرج أن يضع نصب عينيه أن اللقطات التي يتولى تنسيقها خلال الإنتاج يجب أن توفر للمونتير المادة اللازمة لتنفيذ فكرة المخرج، ما يعني تصوير كمية كافية من اللقطات للتأكد من إمكانية تنفيذ المونتاج للفيلم، إضافة إلى اللقطات الخاصة بأداء الممثلين والعناصر الإضافية للأداء التي تسهم جميعها في تحقيق فكرة المخرج. إن المفتاح لتحقيق هذه الفكرة يضم عشر أفكار مونتاج مهمة نتناولها في البحث التالي.

ترابط الأحداث

يمكن بحث موضوع المونتاج لترابط الأحداث بواسطة عدة أفكار فعالة أثناء الإنتاج. في كل مرة يُطرح موقع جديد للتصوير، يجب تصوير لقطة عامة لهذا الموقع، وعادة ما تكون لقطة عامة إما بعيدة أو بعيدة جداً. تقوم هذه اللقطة العامة بتوفير تغطية شاملة لأي شيء محدد يحدث داخل المشهد، حيث يفكر المخرج بتصوير اللقطات المتوسطة والقريبة اللازمة للممثلين والحوار. أما لقطات ردود الأفعال فيجب تصويرها كلقطات مستقلة حتى ولو تم تسجيلها عبر لقطات متوسطة لشخصيتين أو أكثر. يؤمّن هذا التنوع في اللقطات إمكانية تنفيذ مونتاج قطع مطابق للقطات البعيدة مع اللقطات المتوسطة أو القريبة. كما يتطلب الترابط مراعاة استخدام اتجاه الشاشة داخل اللقطات. عندما يصور المخرج مشهد مطاردة تتحرك فيه إحدى الشخصيات من جهة اليسار إلى اليمين، يجب تصوير الشخصية الأخرى التي تقوم بالمطاردة باستخدام حركة من اليسار لليمين، ما يعني ضرورة المحافظة على

اتساق جهة الشاشة سواء خلال تصوير اللقطات العامة أو القريبة. على نحو مواز أيضاً، عندما تلتقي شخصيتان مع بعضهما في المشهد، يمكن تصوير الشخصية الأولى، على سبيل المثال، أثناء حركتها من اليمين لليسار، ما يعني أن هاتين الشخصيتين سوف تلتقيان في نهاية المطاف.

الوضوح

قد تكون القصص محيرة ومربكة أحياناً، لذلك يترتب على المخرج توفير اللقطات المهمة التي تحافظ على سير أحداث القصة بوضوح. لنأخذ على سبيل المثال السرد المركب في فيلم "يوم ابن آوى" بإخراج فريد زينرمان وفيلم "العودة للمستقبل" بإخراج روبرت زيميك. ثمة مبدأ أن يساعدان على وضوح السرد، أولهما زاوية الرؤية. عندما يقدم المخرج زاوية رؤية واضحة عن المشهد كله، يستطيع المتفرج تفسير ذلك المشهد من دون عناء يُذكر. لنتأمل كل تلك المشاهد عن القتال وتبادل إطلاق النار في فيلم رعاة البقر "حدث ذات مرة في الغرب" بإخراج سيرج ليوني. نشعر دائماً أننا في موقع شخصية الممثل تشارلز برونسون الذي يواجه جاك إيلام ورجاله. نستطيع أن نرى من زاوية رؤية برونسون في مقدمة إطار الصورة إيلام ورجاله في خلفية لقطة التركيز البؤري العميق. في اللقطة التالية تكون زاوية الرؤية متجهة نحو إيلام أو قراب مسدسه بينما ينتظر برونسون مصيره في خلفية الصورة. لذلك تساعد وجهة النظر الواضحة الجمهور على متابعة المشهد من دون أي إرباكات. المبدأ الثاني الذي يعزز الوضوح هو استخدام لقطات محددة نخبرنا بالطبيعة الحقيقية للمشهد. فاللقطة القريبة لساعة الحائط في فيلم زينرمان "منتصف الظهيرة" تفيدنا بأن الوقت حاسم بالنسبة لشخصيتنا الرئيسية. كما نخبرنا اللقطة القريبة للسبابة المفقودة أننا نشاهد غريم البطل في فيلم ألفريد هيتشكوك "٣٩ خطوة". اللقطة التي تبين ما تراه شخصية جيمس ستيوارت عندما يرنو بنظره من مرتفعات شاهقة (شعور بعدم استقرار

الأرض في الأسفل وكأنها تتحرك) هي كل ما نحتاجه لنذكر رهاب هذه الشخصية من الأماكن المرتفعة، وهي حالة أساسية في فيلم هيتشكوك "الدوار". يكمن السر هنا في التخطيط للقطات محددة تساعد على استمرارية وضوح الدافع والحبكة والشخصية.

التأكيد الدرامي

يمكن تحقيق التأكيد الدرامي بطرائق متعددة، ولعل أوضحها يكمن في استخدام لقطة قريبة بدلاً من لقطة متوسطة أو عامة. فاللقطة القريبة تتمتع بالتأثير العاطفي الأكبر الذي يشكل الفكرة الجوهرية للأثر الدرامي. تعتمد الاستراتيجية الأخرى المستخدمة للإيحاء بالتأكيد الدرامي على تحريك الكاميرا إلى أقرب ما يمكن من الحدث في المشهد، إذ كلما اقتربت من الحدث زادت شدة استجابتنا لمحتوى المشهد. ثمة استراتيجية بديلة في هذا الصدد تعتمد على نقل الكاميرا من الوضعية الذاتية إلى الوضعية الموضوعية أو بالعكس؛ لأن تغيير كهذا يستأثر بانتباه المشاهدين. الاستراتيجية الرابعة هي الانتقال إلى اللقطات المتحركة أو العكس في حال كانت تلك اللقطات ساكنة ومستقرة أصلاً. تؤدي هذه الطريقة إلى تنبيه المشاهدين للتغيرات التي تحدث في المشهد. وأخيراً يمكن تحديد التأكيد الدرامي من خلال تغيير سرعة إيقاع المشهد. عندما تكون السرعة بطيئة ومقصودة، يستطيع الانتقال إلى سرعة زائدة تنبّه المتفرج إلى أن ما يشاهده الآن هو مهم للسرد أكثر من اللقطات السابقة.

الأفكار الجديدة

تُطرح الأفكار الجديدة في مشهد ما عن طريق مقاطع الانتقال السريع والمفاجئ، التي يمكن استخدامها للإنذار بما سيحدث أو لتقديم شخصية جديدة في القصة، أو لعرض فرصة جديدة في حياة شخصية ما. ننتأمل في اللقطة التي تعرض آندي ماكداول معتمرة قبعة في فيلم "أربع حفلات زفاف

وجنازة"، أو الحلم الإجرامي الأول الذي يراود شخصية آنيث بيننغ في فيلم "الأحلام" بإخراج نيل جوردان. في كلتا الحالتين يتم تقديم شخص جديد أو حقيقة جديدة في السرد. مقطع الانتقال السريع والمفاجئ هو عبارة عن لقطة كلاسيكية تقدم أفكاراً جديدة في السرد.

الحدث الموازي

ظهر استخدام الحدث الموازي كفكرة لتنفيذ المونتاج منذ أيام بورتر وغريفيث، أي منذ مئة سنة تقريباً. إن أفضل طريقة لشرح الحدث الموازي هي أن نفترض وجود خيوط متفرقة من السرد تجتمع مع بعضها البعض في نهاية المطاف. لنأمل في يوري ولارا بفيلم "دكتور جيفاكو" بإخراج ديفيد لين، وفي العصابة الخارجة على القانون المعروفة باسم "الزمرة المتوحشة" وأعضاء لجان الأمن الأهلية الذين يطاردونهم بفيلم "الزمرة المتوحشة" بإخراج سام بيكنبا. للدلالة على أن تلك الشخصيات المتباينة ستجتمع مع بعضها البعض، يستخدم بعض المخرجين اتجاه الشاشة، بينما يستخدم آخرون أفعالاً محددة. مهما كانت الاستراتيجية المتبعة ينبغي أن يتمتع المخرج ببعض الأفكار المحددة عن كيفية شعور المشاهدين عند التقاء الفريقين المختلفين في نهاية المطاف. من الواضح أننا نريد ليوري ولارا الالتقاء معاً بما أنهما مرتبطان روحياً ويشكلان نموذجاً رومانسياً مثالياً في مكان وزمان أصبح الحب فيهما غير مقبول. لكن شعورنا يختلف نحو "الزمرة المتوحشة" ومطاردتهم. يشكل التوتر وما سينجم عنه من عنف محتمل النماذج الإخراجية المكررة بالنسبة للزمرة المتوحشة وأعضاء لجان الأمن الأهلية. ومع ذلك غرس بيكنبا في "الزمرة المتوحشة" نوعاً من الصداقة مع جمهور المشاهدين يغيب عن أفراد لجان الأمن الشعبية، وابتكر بيكنبا في هذا السياق نبلاء بين المتوحشين وأنزل مرتبة لجان الأمن الأهلية التي يدعمها القانون إلى مرتبة المتوحشين الفعليين، وهذه هي روح الشعب الملائمة للرومانسية القاتلة التي تحوم في أجواء فيلم "الزمرة المتوحشة".

المبادئ التوجيهية المحركة للمشاعر

يُعدّ مونتاج الفيلم المبدأ التوجيهي المحرك للمشاعر في الفيلم. إذا غفل المخرج عن هذه الحقيقة، لاشك أنه سيتحمل النتائج. ينبغي على المخرج تشجيع أي تعديل على أداء الممثلين، وعرض اللقطات المتجاورة والتراكيب البصرية اللازمة لتشكيل المحيط الذي يبين كيفية شعور الجمهور وتفاعله مع الفيلم، وقد أدرك ريدي سكوت هذه الضرورة الملحة بشكل خاص في فيلمه "المجالد". قد يكون مكسيموس قائد جميع الفيالق الرومانية لكنه في الوقت عينه زوج وأب، وهي أدوار حاسمة لهويته كرجل، وتشكل الدافع وراء أفعاله طوال الفيلم، وحتى أفعاله الرامية إلى قتل إمبراطوره كومودوس.

جو الفيلم

يُعدّ جو الفيلم أو طابعه العام في غاية الأهمية بالنسبة للشخصية العاطفية ومصداقيتها كما ورد ذكرهما آنفاً. قد يكون الجو محدداً لنوع الفيلم، أو قد يشكل تحدياً للنوع نفسه. ولكن بمعزل عن هذا التفصيل، نستطيع القول أن جو الفيلم كله يتمحور حول صور محددة. مشهد المعمودية في فيلم الأخوين كوين "أين أنت يا أخي؟"، وتحطم الزواج في فيلم "طبل القصدير"، بإخراج فولكر شلندورف، صورتان تقعان في صميم السرد - تدنّي الشخصية الأمريكية في فيلم الأخوين كوين؛ والسرد الماكر الذي يعبر عنه أوسكار، الشخصية الرئيسية، حول ازدهار النازية في فيلم شلندورف. يتمحور جو الفيلم كله حول صور محددة تشكل الرومانسية أو الرعب كأساس للسرد. وكما في الأدب، تستطيع الصور المجازية التعبير عن قصد معين بفاعلية أكبر مما تؤديه اللقطات الواضحة والمباشرة. لذلك يلجأ بعض المخرجين، أمثال الأخوين كوين وشلندورف، إلى استخدامها في أغلب الأحيان.

الشخصية الرئيسية (البطل)

من الأهمية بمكان أن يدرك المخرج أن جمهور المشاهدين يعيشون تجربة الفيلم من خلال الشخصية الرئيسية، ما يعني ضرورة اختيار المخرج للطريقة التي يريد لنا أن نشعر بواسطتها نحو تلك الشخصية. قد تتمثل هذه الطريقة باختلاط العواطف والمشاعر، مثلما هي الحال بالنسبة لشخصية جورج كلوني في فيلم "أين أنت يا أخي؟"، أو قد تتجلى في التفهم والتعاطف، مثلما هي الحال بالنسبة للشخصيتين الرئيسيتين في فيلم المخرج الكسندر باين "طرق جانبية". تبدو الشخصيات في كلتا الحالتين عابثة واستغلالية وفاترة الهمة، أو حتى مخدرة. ولكن في كل حالة ينقلنا المخرج إلى علاقة مختلفة جداً مع الشخصية الرئيسية. ولكن ما سيحدث في حال عدم اختيار الطريقة اللازمة في هذا الشأن؟ ثمة أفلام غاب عنها اختيار هذه الطريقة نذكر منها على سبيل المثال فيلم "رجل القانون" بإخراج مايكل وينر، وفيلم "القوة ١٠ إلى نافارون" بإخراج مايكل أندرسون. لم يتمكن الجمهور في أي من الفيلمين تأسيس علاقة مشاعر وجدانية مع الشخصية الرئيسية، والنتيجة هي عدم الاكتراث بقصة الفيلم. كي يتفاعل جمهور المشاهدين مع الفيلم، لابد من فهم الشخصية الرئيسية (البطل) أو حتى محبتها أيضاً.

الصراع

الدراما عبارة عن صراع، إذ بدون هذا الصراع يصبح جمهور المشاهدين منفصلاً عن الحدث ويراقب فقط بدلاً من التفاعل، وبالتالي يجب أن يدرك المخرج ضرورة توفير مصادر للصراع في القصة. يمكن لهذا الحسّ بالصراع أن ينشأ بين الشخصيات، أو بين الشخصيات والمحيط. لذلك يتركز الصراع في صلب عملية مسرحية قصة المخرج.

شكل القصة

يعدّ التصوير بحسّ وإدراك واضحين لنوع الفيلم أمراً مهماً في تنفيذ المونتاج النهائي. كل شكل قصة له شخصية معينة تؤدي وظيفة دلالية لجمهور المشاهدين. إن أسلوبية الفيلم الأسود ورومانسية أفلام رعاة البقر والتعبيرية القاتمة والكئيبة التي تقتل الآمال في أفلام الرعب، جميعها صفات وخصائص تحدد نوعية الفيلم وتنبئ فيه الحياة. يستطيع المخرج من خلال فهم شكل القصة تقديم دلالات للنوع المختار لجمهور المشاهدين. من المؤكد أنني لا أقصد أن هذه الدلالات هي الوحيدة المعروفة بالنسبة لشكل القصة، إذ يلجأ بعض المخرجين، مثل الأخوين كوين وستانلي كوبريك، إلى التوسع والتغيير في شكل القصة. فهؤلاء المخرجون يعملون بالخطوط الفنية الأساسية إلا أنهم لا يستسلمون لقيودها. عندما يدرك المخرج تماماً هذه الخطوط الأساسية ويعمل بمبادئها، يمكن عندئذ تحقيق فكرة المخرج وإنجازها خلال تنفيذ مونتاج الفيلم.

ننتقل الآن إلى بحث موضوع الممثلين.

الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفصل الثامن

الممثل

يتناول هذا الفصل بأكمله علاقة المخرج بالممثل. بما أن الممثل هو التعبير المباشر الأول لفكرة المخرج، فمن الأهمية بمكان أن يحاول المخرج فهم الممثل وفهم علاقة التعاون المهمة بين المخرج والممثل. ولعل المقارنة الملائمة في هذا الصدد هي علاقة الطبيب بالمريض، ولا أقصد بهذا المعنى علاقة اعتراف وإنما علاقة خلاقة. عندما تتجح هذه العلاقة، يشق الطبيب والمريض معاً طريقاً لشخص "جديد" أكثر واقعية وأبرز حضوراً في هذا العالم. يستطيع المخرج الجيد والممثل في هذا السياق شق طريق (مثل الأداء) لشخص جديد - الشخصية في الفيلم. تقوم هذه الشخصية بإحياء السرد وإقامة علاقة أخرى - مع جمهور المشاهدين. هذه العلاقات الإبداعية والمُفَنِّعة هي ما يسعى إليه المشاهدون، وهي السبب الذي يجعل الممثل الجيد يستحق أجوراً عالية، كما أنها السبب الذي يجعل المخرج يحصل على أجر أقل إذا كان لا توظيف أفضل إمكانات الممثل. وأود أن أضيف بأن الممثلين يشكلون الخط الأمامي في أي إنتاج سينمائي؛ لأنهم عرضة لأكبر المجازفات الشخصية، ما يجعل شجاعتهم جديرة باحترام المشاهدين ومحبتهم؛ فالممثلون يشكلون شريكاً مهماً في صنع الفيلم واستخدام فكرة المخرج.

اختيار الممثلين

يعتقد مخرجون كثيرون أن الاختيار الصحيح للممثلين الملائمين ينجز نصف عمل المخرج في أي مشروع فيلم سينمائي. يعدّ هذا الرأي في أفضل أحواله شبه صحيح. ففي عصر مشاريع صنع النجوم، نجد أن السياسة المالية الموازية في أغلب الأحيان لرؤية المخرج هي التي تملي عملية اختيار الممثلين. كما أن ازدهار الوكلاء المتنفذين ومديري اختيار الممثلين قد غير حركة بندول الساعة إلى اتجاه الاختيار السياسي بدلاً من الاختيار الإبداعي للممثلين. تتعلق ملاحظاتي التالية بالاختيار الإبداعي فقط (حريّ بي أن أذكر في هذا السياق ضرورة استمرار جهود المخرجين للحفاظ على رؤيتهم لشخصيات أفلامهم).

اختيار الممثلين هو التعبير الأول عن فكرة المخرج قبل بدء الإنتاج، ما يؤكد السبب الذي يتطلب من المخرج في هذه المرحلة التي تسبق الإنتاج أن يكون لديه فكرة مخرج واضحة، وهي في هذه المرحلة تستند إلى تفسير نص السيناريو. تتمحور عملية اختيار الممثلين في المقام الأول حول هيئة الممثل ومظهره. سواء أكان الممثل يطابق أم يختلف جسدياً عن تصور المخرج المسبق للشخصية، فهو أقل أهمية من قائمة تفحص الصفات الجسدية والسلوكية التي تميّز الممثل. ينبغي على المخرج في هذا اللقاء الأول مع الممثل، إضافة إلى الشرح الوارد أدناه، أن يضع نصب عينيه قائمة معايير يقيّم بواسطتها ما يلي:

(١) الاحترافية.

(٢) مستوى التوتر أو الانفعال الذي يعبر عنه الممثل في موقف ما.

(٣) الحيوية.

(٤) الكاريزما (بريق الشخصية).

(٥) الجاذب الجنسي.

سنناول أولاً مسألة الاحترافية. أقصد بالاحترافية الحضور إلى المقابلة في الوقت المحدد والتصرف أثناء هذه المقابلة بطريقة احترافية. فالممثل يأتي للحصول على دور تمثيلي، والمخرج يجري المقابلة لتوظيف ممثل. عندما ينحرف اللقاء عن تحقيق هذين الهدفين بأي طريقة كانت، فهذا يعني أن المخرج والممثل يراوحيان في مجال غير احترافي.

المسألة الثانية هي مستوى التوتر أو الانفعال الذي يعبر عنه الممثل في موقف ما، مثل اختبار التمثيل. عندما تُمزج قوة الشخصية والرغبة والفرصة معاً، لابد أن تكون النتيجة عبارة عن "انفعال". ما مدى الانفعال الذي يستطيع الممثل التعبير عنه؟ يمكن للانفعال أن يتحول إلى حيوية، وبصفتي مخرجاً، لابد أنني سأشعر بالقلق إذا عجز الممثل عن إظهار الانفعال اللازم. كما أنني سأشعر بالقلق إذا تجاوزت توقعاتي استراتيجية الممثل للتغلب على الصعوبات بالنظر إلى الظرف الذي يواجهه، والمقصود به اختبار التمثيل. الشيء المهم هو أن التوتر أو الانفعال أمر متوقع ويمكن أن يعود بالفائدة على الممثل.

المسألة الثالثة هي الحيوية. يدرك الممثل الجيد أنه مهما كان نوع الفيلم، فإن النتيجة الأساسية هي الحيوية. السعادة والحزن والغضب والفتنة والجاذب جميعها تعدّ جزءاً من مجال الحيوية، فهل يفرز الممثل هذا المجال من الحيوية، أم إنه بدلاً من ذلك يمتص الطاقة الحيوية المحيطة به؟ لعل القارئ سيعتقد أن المخرج يجب أن يكون حاصلاً على شهادة في علم النفس كي يتمكن من اختيار الممثلين. من المؤكد أن ذلك غير ضروري، لكن الشعور والإحساس بالآخرين وفهمهم لابد أن يفيد المخرج.

المسألة الرابعة هي الكاريزما، أو بريق الشخصية وجاذبيتها. الكاريزما هي نوع من الحيوية لكنها ترتبط بجوانب محددة: الإحساس بالصدق المتأصل والصدق العملي، بحيث يبدو الممثل كما لو أنه يريد انضمام الجمهور إلى هذا الصدق كي يصبح مصدر إلهام عن شخصيته البراقة في نظر الجمهور.

الممثلون الذين يتمتعون بالكاريزما لديهم جاذب استثنائي، فهل ممثلك المفضل يتمتع بهذا الجاذب؟

أخيراً سنتحدث عن الجاذب الجنسي. يعلم كل ممثل أو ممثلة أن الأداء يعكس في أحد جوانبه الإغراء، بمعنى أن الممثل يجب أن يتمتع بالإغراء كي يستأثر باهتمام الجمهور. ولكن هل يتمتع هذا الممثل بالجاذب البراق؟ وهل يجذب هذا الممثل اهتمامنا واهتمام المخرج؟

تتيح قائمة الفحص المبينة أدناه للمخرج إمكانية التقرير فيما إذا كان ممثل معين يطابق رؤية المخرج وتصوره المسبق للشخصية المطلوبة في فيلمه. غالباً لا يركز الممثل على الدور المطلوب لأنه قد يضيف شيئاً آخر للدور.

يجب تمرير المرحلة الثانية لجلسة اختيار الممثلين - قراءة الممثل للحوار - عبر مرشح النقاط الخمس التي بحثناها آنفاً، مع أن القراءة نفسها لها أوجه مختلفة حيث تصبح الفكرة الأساسية هي المقياس. ما تفسير الشخصية التي يرمي إليها الممثل؟ وهل يتوافق هذا التفسير مع تفسير المخرج أم يختلف عنه، وما وجه الاختلاف، وعلى أي أساس اعتمد التفسير؟ هل بذل الممثل جهداً واعياً ومقصوداً لبناء الفكرة الأساسية؟ أثمة جاذب أو حيوية أو صدق ما؟ هل يسعى الممثل إلى إرضاء الآخرين أم إثارة استيائهم؟ هذه هي كافة المسائل التي تنشأ خلال عملية التفسير. سواء كانت الشخصية تتصف بالذكاء أم الغباء؛ بالمعرفة أم الجهل؛ بالإدراك أم قلة الإدراك، يجب على المخرج أن يكون قادراً على رؤية الطريقة التي اتبعها الممثل في بناء تفسيره وإثارة المشاعر للشخصية المطلوبة بطريقة تجعل المخرج يدرك نشوء نوع من التواصل وتطوير الأداء.

إذا اختلف تفسير الممثل للشخصية التي سيؤدي دورها عن تفسير المخرج، تصبح المسألة عندئذٍ مدى الاهتمام الذي يثيره تفسير الممثل. فإذا استأثر باهتمام المخرج، فمن الواضح أن ثمة شيئاً يستحق المتابعة. قد يكون

الممثل في السن الملائم ويتمتع بالمظهر اللائق لكنه قد يقلل من شأن كل ما يتعلق بالتفسير. إن القراءة أو التفسير بالنسبة للمخرج يبينان له فيما إذا كان الممثل يتعاطف مع الشخصية ويتفهمها، وإذا كان تفسيره قد استحدث شيئاً جديداً. وأخيراً كل ممثل يرغب بالحصول على دور، ما يؤدي إلى إبراز الرغبة والطاقة الحيوية أثناء اختبار التمثيل، ومهمة المخرج هي الاختيار، بالاستناد إلى المعايير الخمسة، فيما إذا كان الممثل مغرياً كفاية في قراءته وتفسيره للشخصية.

يكمن اختبار المهارة الثاني في قراءة الشخصية وتفسيرها في التحدي للخروج بقراءة مختلفة. يختار بعض المخرجين مواقف استثنائية (مثل، والدتك توفيت منذ لحظات ... أو كشف التشخيص الطبي عن إصابتك بمرض السرطان ...) ويطلبون من الممثل قراءة المشهد ثانية. الهدف هنا هو اختبار مرونة الممثل، فهل يستطيع تقديم أكثر من قراءة واحدة للدور؟ هذا التمرين يجعل المخرج يقيم مجال الأداء الذي يتمتع به الممثل. يستطيع الممثلون الجيدون تقديم طيف واسع من التفسيرات تتراوح بين تفسيرات مضحكة أو حزينة أو مأساوية. تنعكس مرونة الممثل في تفسيره للشخصية الذي قد يختلف عن تفسير المخرج للشخصية نفسها. ما مدى الاهتمام الذي يثيره اختلاف كهذا؟ وما مدى التحفيز الذي يعكسه اتساع مجال مرونة الشخص كممثل؟

الجانب الثالث في عملية اختيار الممثل، الذي قد يكمن في مرحلة مستقلة، هو الطلب من الممثل قراءة الدور مع ممثل آخر يجسد شخصية أخرى. يمكن استخدام المعايير الخمسة نفسها لتقييم هذه القراءة. هل يوجد انسجام بين الشخصيات؟ في حال وجود انسجام كهذا، ما طبيعته؟ هل يتواصل الممثلان مع بعضهما، أم ينافس أحدهما الآخر؟ المنافسة ليست سيئة بالضرورة، بل قد تكون مفيدة جداً في أغلب الأحيان. هذه القراءة التي يقدمها

الممثل إضافة إلى قراءات أخرى لاحقة مع مجموعة من الممثلين تبين فيما إذا كان هذا الممثل يستطيع مثابرة التواصل مع الجمهور. هل يستأثر الممثل باهتمام الجمهور؟ الحيوية والكاريزما والجاذب الجنسي جميعها عناصر تعمل معاً لإبقاء جمهور المشاهدين (والمخرج أيضاً) في حالة انشغال مع الممثل.

منحنى الشخصية

تتمتع جميع الشخصيات بصفات وخصائص بدنية وسلوكية محددة يكمن وراءها في أعماق نفسية الشخصية ما يمكن وصفه "بجوهر الشخصية". يؤثر هذا الجوهر على هدف السرد بواسطة مزيجه المكوّن من رغبات ومحظورات. هذه "الحمم" الكامنة في أعماق الشخصية هي التي تجعلها تتبض بالحياة وبالمصادقية في المقام الأول. لذلك من الأهمية بمكان بالنسبة للمخرج والممثل ابتكار منحنى شخصية والمحافظة عليه طوال الفيلم. يجب أن تتمتع الشخصية الرئيسية (البطل) بالقدرة على التحول، بل ينبغي أن تخضع لتحوّل حقيقي في الفيلم. من جهة أخرى، تتفاعل الشخصيات الثانوية تفاعلاً مهماً مع الشخصية الرئيسية بطريقة إما تساعد فيها أو تؤذيها. الجانب المهم في هذا الموضوع هو أن الشخصيات الثانوية مشبوبة العاطفة في أهدافها إلى حد تغيير الشخصية الرئيسية. هذا هو منحنى الشخصيات الثانوية في السرد. لنلق نظرة عن كثب على هذه العملية.

سنبدأ بالقدرة على التحول. تعرض معظم الأفلام موقفاً يجبر الشخصية الرئيسية على التكيف. عندما تتعرض فتاة للخطف على يد الهنود في فيلم رون هاورد "المفقودة"، كيف ستتصرف الشخصية الرئيسية (الأم)؟ مثال آخر هو فيلم "الرجل العنكبوت - ٢". ينشغل الرجل العنكبوت بحفظ السلام لدرجة تدفع محبوبته العمر تتخلى عنه من أجل شخص آخر. ما سيفعل الرجل العنكبوت؟ يجب أن يصدق الجمهور أن الأم في فيلم "المفقودة" والرجل العنكبوت في "الرجل العنكبوت - ٢" قادران على التغيير. لابدّ من توافر

أشياء كافية في كل شخصية من الشخصيتين تجعلنا نصدق أنهما ستتصرفان لترجمة هذا التحول على أرض الواقع.

السؤال الثاني هو كيف تتحول الشخصية؟ أو بمعنى آخر، ما الشيء الذي يدفع الشخصية ويحركها على طول منحى الشخصية؟ من وجهة النظر السردية، أحد عنصري القصة هو الذي يدفع الشخصية الرئيسية نحو التغيير. يتمثل العنصر الأول في العلاقات. لنأمل في شخصية جوليت لويس التي كانت الحافز وراء تغيير شخصية جوني ديب في فيلم "ما الذي يضايق جلبرت جريب؟" بإخراج لاس هالستروم. العنصر الثاني هو الحكمة. تمارس الحكمة الضغط على هدف الشخصية الرئيسية. لنأخذ مثلاً القرار الذي يتخذه مايكل (بأداء داستن هوفمان) للتظاهر بأنه امرأة تعمل في مجال التمثيل في فيلم "توتسي" بإخراج رومان بولانسكي. يصبح الممثل الفاشل مايكل بين ليلة وضحاها نجماً في مسرحية تلفزيونية تعالج مشكلات الحياة المنزلية، ولكن ما إن تتألق مهنته وتتكامل بالنجاح حتى يؤدي انتحاله لشخصية امرأة إلى تغيير ميوله الذكورية، فيبدأ الكذب والتلاعب. ثم يصف وضعه في نهاية المطاف بقوله إن التحول إلى امرأة كان الجزء الأفضل في الشخص الذي أمسى عليه مايكل.

تتحول الشخصيات الرئيسية دائماً، ويشكل منحى شخصيتهم الفكرة العاطفية الأساسية الضمنية للفيلم. يمكن للشخصيات الثانوية أن تتغير أيضاً، لكن تحولاتها تكون لصالح الشخصية الرئيسية. لنأخذ على سبيل المثال اعتراف تشارلي (رود ستايغر) لشقيقه أثناء رحلتها بالسيارة في فيلم "على رصيف الميناء" بإخراج إيليا كازان. لم يتوقف تشارلي عن استغلال شقيقه تيري (مارلون براندو) طوال السرد لأجل إرضاء زعيم عصابته. عندما يحاول تشارلي استغلال تيري للمرة الأخيرة، يدرك مدى الضرر الذي ألحقه بأخيه، فيقرر عدم الامتنال للفكرة الرهيبة حول قتل تيري ويختار إبقائه حياً مع أن ذلك يعني الموت لتشارلي نفسه. تشكل هذه التضحية تحول تشارلي الذي يشكل

التصرف الوحيد المعبر عن محبته الأخوية. بما أن موت تشارلي سيدفع تيري للشهادة ضد العصابة، فإن تصرف تشارلي وعلاقته بتيري تجعل هذا الأخير يتحول في علاقته مع إيدي (إيفا ماري سينت)، ما يعني أن منحى شخصية الشخصيات الثانوية يجب أن يصب دائماً في مصلحة الشخصية الرئيسية.

ينبغي على الممثلين فهم الفكرة العاطفية الأساسية المتمثلة في منحى الشخصية كي يتمكنوا من إتقان أدائهم. كما يجب على المخرجين فهم منحى الشخصية لأنه يشكل بالنسبة لهم خارطة طريق الأداء.

فاصل قصير مع ممثلين عملوا كمخرجين

إن فهم منحى الشخصية هو أحد الأسباب الذي جعل بعض الممثلين يبرزون كمخرجين جيدين. ثمة موروث تقليدي عن نجاح الممثلين في التألق بفن الإخراج ولو أن البعض قلل من شأنه. يرجع هذا الموروث في تاريخه إلى تشارلي شابلن وباستر كيتون اللذين أصبحا مخرجين بارعين بقدر مواز لشهرتهما في مجال التمثيل. مع أن جيرى لويس و وودي آلن هما من أبرز المخرجين الذين انعكس عملهما كمخرجين بوضوح على طبيعة شخصيتيهما على شاشة السينما، اختار ممثلون آخرون أنواعاً فيلمية مختلفة عن شخصياتهم المعروفة لتطوير مهاراتهم الإخراجية. فقد اختار تشارلز لافتون، على سبيل المثال، إخراج قصة مرعبة بعنوان "ليلة الصيد"، بينما اختار مارلون براندو إخراج فيلم عن الغرب الأمريكي (رعاة البقر) بعنوان "جاك الأعور"، وكلاهما فيلمان رائعان يستحقان المشاهدة.

لكن يميل الممثلون في أغلب الأحيان إلى العمل ضمن مجالهم المعروف بين جمهورهم. فقد اختار ديك باول أفلام الإثارة والتشويق الأنيقة والأفلام الحربية، مثل فيلمه "العدو في الأسفل". وعلى نحو مواز فضل لورنس أوليفيه أعمال شكسبير وقام بإخراج "هنري الخامس" و"هاملت". وقد أثبت باول

وأوليفيه جرأة لافتة ضمن مجالهما المألوف. قد يؤدي الانحراف عن المجال المألوف إلى نتائج غير مرضية، ولا سيما على الصعيد المالي. فقد استطاع كل من إيدا لوبينو ("السارق") وجون كاسافيتيس ("الظلال") تطوير سمعة في السر كمخرجين سينمائيين لكن مشاريعهما لاقت صعوبات من حيث التمويل ولم يتمكن أي من هذين الممثلين من المحافظة على مهنة الإخراج.

لقد تغيرت هذه الحالة عبر السنوات الخمس والعشرين الماضية حين أصبح كبار نجوم الشاشة مخرجين مهمين، أمثال وارن بيتي الذي أخرج "السما" لا تستطيع الانتظار" و"حمر"، وروبرت ردفورد الذي صور "أناس عابيون"، وكالينت إيستود الذي أخرج "لا يغتفر" و"النهر الغامض"، وميل جيبسون الذي أخرج "قلب شجاع" و"لام السيد المسيح". كما قام الممثلون روبرت دي نيرو وبن ستيلر ودايان كيتون وجاك نيكلسون وشين بن وأنجليكا هيوستن بإخراج الأفلام السينمائية، ومن المؤكد أن هذا الاتجاه سيستمر. ويجب أن لا يغيب عن أذهاننا أن إيليا كازان ومايك نيكولز بدأا مهنتهما كممثلين وتابع كلاهما مسيرتهما الفنية كمخرجين سينمائيين استثنائيين في تألقهما. إن إدراك إمكانية تغير الشخصيات وكيفية تغيرها، وما تصبح عليه بعد هذا التغير (منحنى الشخصية) هو ميزة تفيد الممثلين الذين يتحولون إلى مخرجين. قد تختلف فلسفات التمثيل التي يستخدمونها لكن النتيجة النهائية واحدة: وصف حي وفعال ومؤثر للشخصية التي تستأثر باهتمام جمهور المشاهدين. سننتقل الآن إلى فلسفات التمثيل التي يستخدمها الممثلون، وضرورة استيعابها جيداً من جانب المخرجين.

فلسفات التمثيل

نشأت فلسفات التمثيل عموماً من الأداء المسرحي لا من الأداء السينمائي أو التلفزيوني. إن أفكار الفنان الروسي قسطنطين ستانسلافسكي التي أحدثت ثورة في فن التمثيل قد انتشرت في بعض بعض البلدان، مثل

بريطانيا وفرنسا وألمانيا والولايات المتحدة. ولكن قبل الخوض في هذه الأفكار، تجدر الإشارة إلى أن أساسها يعود إلى خطوات تقدمية ظهرت في القرنين التاسع عشر والعشرين وصاغت فهمنا للسلوك البشري، ولا سيما علم النفس المعرفي والتحليل النفسي، وهما مجالان علميان معنيان بالطبقات الظاهرية والباطنية للسلوك البشري. سرعان ما شقت هذه الأفكار طريقها إلى الأدب والفنون البصرية والتصميم والمسرح. ولاغرو أن التناقضات والصراعات المتأصلة في الحياة الداخلية والخارجية لإحدى الشخصيات أصبحت محط اهتمام الكتاب المسرحيين أولاً، ثم المخرجين ومدربي التمثيل الذين استخدموا الممثل كأداة في عرض الصراع، وأصبحت كيفية الوصول بالممثل إلى حالة "الآنية" محور الأفكار المتعلقة بالتمثيل للسنوات المئة التالية، ومازالت كذلك إلى يومنا هذا.

كي نفهم فلسفات التمثيل السائدة اليوم لابدّ من الرجوع إلى المصدر، والمقصود به المخرج والباحث الروسي في فن التمثيل قسطنطين ستانسلافسكي، الذي تبلورت أفكاره عن التمثيل من خلال عمله على تفسير الكاتب المسرحي الروسي أنطون تشيخوف. في الحقيقة لا تختلف أفكار ستانسلافسكي عن الأفكار المعاصرة إلا في جانبها التوكيدي. (ثمة دراسة وافية حول تلك الأفكار في كتاب ديفيد ريتشارد جونز "عظماء المخرجين أثناء العمل"، الصادر عن مطابع جامعة كاليفورنيا في عام ١٩٨٦). أكد ستانسلافسكي ضرورة توجيه التمثيل نحو كشف مسلمات محددة: الحقيقة أولاً، والنفس أو الطبيعة البشرية. حاولت دراسة التمثيل التي أجراها ستانسلافسكي وضع منهجية لاكتشاف الحقيقة التي اعتقد أنها تتكوّن من ثلاثة أمور (راجع كتاب "عظماء المخرجين أثناء العمل"، الصفحة ٣٢):

(١) المشابهة مع الواقع (المماثلة)، والمقصود بذلك ما يمكن مشاهدته أو ملاحظته في العالم الخارجي.

(٢) الترابط المنطقي، وهو أداة تقييم تشكل أساساً صدق الإنسان الموازي لذاتية الشخصية، أو العالم الداخلي.

(٣) المعنى النفسي للحياة الذي يشير إلى الفكرة القائلة بأن الجانب المعنوي يتعايش مع القيم المادية في حالة يكمل فيها الواقع والجانب النفسي بعضهما البعض.

تعدّ هذه السمات الثلاث معاً تكافلية وتساعد الممثل على ابتكار شخصية صادقة على خشبة المسرح. ووفقاً لستانسلافسكي:

"ما معنى أن يكون المرء صادقاً على خشبة المسرح؟ أيعني ذلك أنك تتصرف كما في الحياة العادية؟ لا، أبداً؛ لأن الصدق في تلك المصطلحات هو مجرد تفاهة. الفرق ذاته موجود بين الصدق الفني وغير الفني، مثل الفرق بين لوحة زيتية وصورة فوتوغرافية. فالصورة الفوتوغرافية تنسخ كل شيء، بينما تنسخ اللوحة الأشياء الرئيسية فقط." (من كتاب "تراث ستانسلافسكي"، إعداد ي. ر. هابجوود، دار كتب الفنون المسرحية، ١٩٦٨، الصفحة ٢٠)

نشأت جميع فلسفات التمثيل عبر السنوات المئة الماضية عن هذه الأفكار الثلاث حول التمثيل. لنبحث هذا الأمر بمزيد من التفصيل.

من الخارج إلى الداخل

ثمة مدرسة عادية للتمثيل تضم بعض الممثلين، مثل لورنس أوليفيه. يعتقد المؤيدون أن هذه التقنية تبدأ في المظهر الخارجي الذي أطلق عليه ستانسلافسكي مصطلح "المشابهة مع الواقع" أو "المماثلة". إذا ارتدى الممثل ملابس شخصيته في الفيلم وقلد طريقة المشي وتصفيف الشعر، فإن هذا الممثل يستطيع أن يبدأ التعامل مع المظهر الخارجي ليتحول إلى هذه الشخصية المطلوبة. وقد رأى بعض الممثلين البريطانيين، أمثال مايكل كين وأنتوني هوبكينز، أن هذه المقاربة هادفة وفعالة.

من الداخل إلى الخارج

تشكل المراقبة أو الملاحظة في هذا المجال الدليل إلى الإعداد نحو تطوير الشخصية. أصبحت طريقة التمثيل من الداخل إلى الخارج (التي يطلق عليها ستانسلافسكي مصطلح "الترابط المنطقي") المنهج المتبع في معظم مدارس التمثيل. توفر الاستراتيجيات التي تربط الممثل بحياته الداخلية، بما في ذلك الذكريات العاطفية المحتملة المتعلقة بتجارب محددة، توفر المادة اللازمة لفهم الشخصية وتطويرها. فالارتجال والذاكرة الحسية وصياغة التجارب الداخلية والمشاعر المرتبطة بالتعبير الخارجي الملموس هي الوسائل الميكانيكية اللازمة للوصول إلى "الترابط الداخلي" من أجل ابتكار الشخصية.

المدرسة الأمريكية

نشأت المدرسة الأمريكية للتمثيل من "المجموعة المسرحية" في ثلاثينيات القرن العشرين، وتأثرت تأثراً عميقاً بأفكار ستانسلافسكي. ابتكر أساتذة مدرسة التمثيل الأمريكية أسلوباً في التمثيل اشتهر باسم "المنهج"، لكن داخل المدرسة نفسها ركز بعض أساتذة التمثيل على الذاكرة - المقصود بها استرجاع المشاعر المرتبطة بأحداث معينة في الحياة. شكلت هذه الذكريات الأساس اللازم لابتكار الشخصية بالنسبة للممثل، سلوكياً وجسدياً. وكما في عمل ستانسلافسكي، يجب أن يكون للشخصية هدف ولكن ليس بالضرورة هدفاً للبحث عن الحقيقة، مع أن الصدق في ابتكار الشخصية هو بمثابة شكل من أشكال الحقيقة.

أكدت ستيلادلر على موضوع المخيلة والتمثيل، وشجعت على استخدام الذكريات والمشاعر والحوافز والملاحظة من أجل ابتكار شيء آخر، ألا وهو الشخصية. كما أن الارتجال يعدّ أداة مهمة للوصول المباشر للمادة الكامنة في اللاوعي التي يمكن توظيفها في ابتكار الشخصية.

أما سانفورد ميزنر فقد ركز على التكرار من أجل ابتكار تجربة آنية. إن التأكيد على ما يحدث حالياً، أو لحظة بلحظة، في هذا المكان، والتركيز على الأشخاص والأمكنة والمحيط الكلي قد يساعد على الخروج بنوع من "الآنية" استناداً إلى رد فعل الجمهور نحو الأشخاص والأمكنة. تؤدي المفاجأة التي يحدثها هذا السلوك إلى إثارة رد فعل عفوي وتلقائي، وبالتالي ينشأ أمام ناظرنا حيوية ومفاجأة وواقع محدد. لعل هذا المنهج التمثيلي هو الأكثر فاعلية بين الأساليب الأخرى لأنه يتحاشى التفكير، بينما تركز أساليب أدلر ولي ستراسبورغ على شخصية أكثر تطوراً نسبياً.

المدرسة الأوروبية

في الحقيقة لم تكن المدرسة الأوروبية للتمثيل رد فعل لمنهج التمثيل الأمريكي، وإنما كانت مشحونة بشغف نحو تجارب جديدة مذهلة، بل وحتى مروعة أيضاً. إن نوع التجريب المرتبط بأنتونان أرتو وجيرجي غروتوفسكي، وخصوصاً بيتر بروك، يتماشى تماماً مع شرط ستانيسلافسكي الثالث في موضوع الأداء التمثيلي، ألا وهو الجانب النفسي. يركز هذا العمل على التعابير الداخلية وردود الفعل نحو العالم المادي (الواقعية). لكن الحقيقة هي أن بعض المخرجين، مثل بروك، لا يعيرون أي اهتمام بالواقعية. الجنون والتدين المفرط والقسوة بلا حدود والسعي المحموم وراء السلطة والتجاوز، جميعها حالات احتلت جل اهتمام بروك. ينبغي هنا في هذا المجال مواءمة أداء الممثل. قد تكون الحياة الداخلية للشخصية والعالم الخارجي حاضرين، لكن لا أهمية لهما من حيث ابتكار تلك الشخصية. من جهة أخرى، تتطلب القوى الكبرى في العالم أسلوب أداء (سلوك) أقل فردية وأكثر عمومية. إن فهم هذه القوى الكبيرة يجب أن يسيّر قراءة المسرحية والأداء الذي يترجم تلك القراءة. بمعنى آخر، النتيجة هي منهج أداء مجتمعي واجتماعي مقارنة بمنهج الأداء الفردي والسيكولوجي الذي هيمن على فنون المسرح والسينما الأمريكية.

نستطيع النظر إلى منهج بروك التمثيلي كمنهج مسرحي جداً يبحث عن الروابط البدائية والتاريخية بأجيال الماضي. نجد خير مثال على هذا المنهج في الأداء في أعمال جولي تيمور. ففي المسرح تجسد أسلوبها في "الأسد الملك"، وفي السينما تولت إخراج "تيتوس" و"فريدا". لقد عكست أعمال تيمور اهتمامها بالتقافات القديمة - نماذجها الأصلية المعنية بتجربة الإنسان بنطاقها الواسع بدءاً من مفهوم الخصوبة ومروراً بالمداداة والعلاج، ثم الاحتفال وانتهاءً بالموت. الحياة بالنسبة لتيمور هي طقس يربط الماضي بالمستقبل، ومقاربة تيمور للتمثيل تسعى نحو هذه القيم ذاتها. كما يرتبط عملها ببروك وبفكرة ستانسلافسكي الثالثة حول الحقيقة والنفسية، وأفضل وصف لهذا المنهج التمثيلي هو الأسلوب المسرحي. بمعنى آخر، يمكن النظر إلى أعمال تيمور على أنها ضد المادية، ومناهج التمثيل التي تؤكد على العالم المادي أو الخارجي يمكن اعتبارها مناهج مادية أو معاصرة. وفي هذا السياق نجد أعمال بعض المؤلفين المسرحيين، أمثال نيل لابوت وكريغ لوكاس وباتريك ماربر، إضافة إلى مخرجي مسرحياتهم وأسلوب أداء الممثلين فيها تختلف جميعها عن وجهة نظر تيمور.

لمزيد من التوضيح حول هذا المنهج التمثيلي، أنتقل إلى مدرسة التمثيل جوديث ويستون (كتاب "توجيه الممثلين"، مطبوعات مايكل وايز - ١٩٩٠)، والمخرج ديفيد ماميت (كتاب "عن الإخراج السينمائي"، دار نشر بنغوين - ١٩٩٢)، إذ كلاهما صاغ أفضل وصف لكيفية عمل ذلك المنهج. فقد اقتبست ويستون تركيبة مؤلفة من مقاربتَي أدلر وميزنر للتمثيل. ركزت ويستون على الابتكار الخيالي للشخصية، كما استحدثت سلسلة استراتيجيات مقترحة لمساعدة الممثل حتى يكون "أنياً" في أدائه وكي يتمكن من ابتكار شخصية حية تستطيع التواصل مع الجمهور وإشراكه في مكونات هذه الشخصية. أولاً يحتاج الممثلون للعمل بواسطة مجموعة من مصادرهم الخاصة. تشمل هذه المصادر ذكرياتهم أو تجاربهم الشخصية، وملاحظة ومشاهدة الآخرين إضافة

إلى أن الوصول إلى خيالهم يتجلى عن طريق الارتجال وتجربتهم الآنية. تشير التجربة والملاحظة الآتيتان إلى العالم الخارجي، والمقصود به العالم المحيط بالمثل. من جهة أخرى، تشير ذكريات الممثل ومخيلته إلى حياة الممثل الداخلية. النقطة الحاسمة هنا هي مسألة وسيلة الوصول. طور لي ستراسبورغ استراتيجية الذاكرة الحسية وما يكملها من تمارين تتيح الوصول إلى تلك الذكريات والمشاعر المرافقة لها. كما طورت ستيتلا أدلر تمارين خاصة للوصول إلى المخيلة، في حين ابتكر سانفورد ميزنر تمرين تكرر للوصول إلى التجربة الآنية والتوسع فيها، وينقل الممثل إلى اللحظة الآنية. لنتصور كل تمرين من هذه التمارين كوسيلة للوصول إلى بئر من المشاعر التي يستطيع الممثل تمريرها بحيوية وفاعلية إلى عملية خلق الشخصية. لكن تطوير هذه الشخصية يتطلب عدة خيارات تستند إلى فهم أعق للشخصية، كما يجب توجيهها نحو تطوير شخصية تتصف بالمصادقية وتنتقل نحو فهم وتعبير حقيقيين للنفس بمعنى الحقيقة الذي أراده ستانيسلافسكي، وليس المماثلة فقط وإنما شخصية لها حياة داخلية وواقع خارجي وجانب نفسي معنوي.

للولوج إلى آليات ابتكار الشخصية، يحتاج الممثل إلى تحديد الهدف الضمني المتعلق بتلك الشخصية، ما يعني التوصل إلى فهم المعنى الضمني لقصة الفيلم. وعند تحديد الشخصية، من المفيد التفكير بالعوائق التي ستواجهها الشخصية. وأقصد بالهدف هنا، هدف الشخصية الضمني. سواء أكان الهدف وجودياً أم سبباً للكينونة، لا بد أن يفهم الممثل الهدف الضمني بطريقة عملية. تستخدم ويستون نموذج مايكل في فيلم "العرباب" (راجع كتاب ويستون "توجيه الممثلين"، الصفحة ١٠٠). تشعر ويستون (وأنا أوافقها هذا الشعور أيضاً) أن هدف مايكل الضمني، بمعزل عن كونه فرداً وعن شخصه أيضاً، هو إرضاء أبيه (دون كورليون). هذا التصور مهم جداً لأنه على المستوى الأعظم يحرض شخصية مايكل، حيث يستطيع الهدف الضمني أن يشكل أساساً لأفعال مايكل في كل مشهد.

إذا انتقلنا بذلك إلى عالم المجتمع، نرى هدف مايكل كجزء من قصة فرعية ضمنية في فيلم "العرباب". كلما اجتمع مايكل ووالده (الدون) وباقي أفراد العائلة، سواء أكان المشهد يتناول مسائل مهنية أم شخصية، فإن المعنى الضمني المبطن هو نفسه - استمرار التهديد الذي تواجهه العائلة، وينبغي القيام بأي شيء من شأنه صون العائلة والمحافظة عليها. فالعالم الخارجي يجب أن يظل في الخارج، والجهود المبذولة لصون العائلة يجب أن تكون ثابتة لا تتغير. ينبغي على الممثل أن يدرك هذا المعنى المبطن إذا رغب ببناء شخصيته. المقوم الثالث في أساس الأداء هو وجود العوائق. قد يكون العائق في مشهد ما بسيطاً ويسهل التغلب عليه، ولكن عبر سلسلة من المشاهد يجب أن تنمو العوائق لتصبح أكبر وأكثر تنوعاً. العوائق مفيدة للممثل لأنها عبارة عن دلالات تسلط الضوء على هدف الشخصية الضمني وتبرزه للعيان. ومن هذا المنطلق، فإن الهدف الضمني والمعنى المبطن والعوائق عبارة عن مقومات تشكل الإطار العام للشخصية. تستطيع بعض الوسائل الميكانيكية مساعدة الممثل على ابتكار الشخصية بطريقة فعلية وآنية، لحظة بلحظة.

يسهم كل من الهدف والنية والصورة والصدق والحياة المادية الملموسة والتفاصيل والإنصات في ابتكار الشخصية. تقصد ويستون بمصطلح "الهدف" في هذا السياق وجود عنصرين، أولهما هدف واع وقصير الأجل في مشهد ما. يمكن أن يتمثل ذلك في غاية البساطة، مثل المشي باتجاه نافذة أو صبّ فنجان من القهوة. الهدف الثاني هو هدف لإرادي ووجداني. فمن خلال صبّ فنجان قهوة لزوجته، تستطيع شخصية الزوج أن تبين مدى الخدمة - حتى في أبسط أشكالها - التي يمكن استخدامها لنيل موافقة الطرف الآخر (وفي هذه الحالة، الزوجة هي الطرف الآخر). يؤدي مشهد كهذا وظيفة تبين أن الشخصية لديها هدف لإرادي سعياً لنيل الموافقة. نستطيع أن نتصور كيف يعرض الهدف نفسه في ظروف تسعى فيها شخصية الزوج نفسه للحصول على خدمة معينة. والسؤال هو هل تشعر هذه الشخصية بالقلق أو عدم

الارتياح، على سبيل المثال، عندما يعرض عليها الآخرون خدماتهم؟ هكذا يعمل الهدف الإرادي، وعند تحقيقه فإنه يشير إلى شخص حي يفكر ويشعر.

تتضمن النية وصول الممثل إلى هدف ما، والوسيلة اللازمة لجعل هذا الهدف سهل المنال. السؤال هو ما العمل الذي تقوم به الشخصية لتحقيق الهدف؟ هل تستخدم تلك الشخصية الكلمات؟ أم تلجأ إلى التصرف والأفعال؟ أو قد تكون أكثر دقة وحذاقة، مثلاً؟ تبين النية عملية تفكير الشخصية وذكاءها والمسار المختار لتحقيق هدفها.

تشير الصورة إلى محيط الشخصية وما تلاحظه هذه الشخصية فيما يحيط بها - الأشياء والأشخاص وكيفية نقل الشخصية إلى العالم الحسي المتمثل بالرؤية والسمع والشم والتذوق واللمس. كلما كانت الصورة التي يفكر فيها الممثل أكثر تحديداً، زاد تركيب تفاعله مع ما يحيط به. ولكن ليس بالضرورة أن تكون الصورة محددة في السيناريو، إذ قد تعكس أي شيء يجربه الممثل كي يضيف على شخصيته مظهراً معيناً ضمن المحيط المذكور بالسيناريو. كما تخبرنا الصورة بما هو غير شفهي عن الشخصية، وبذلك يمكن استخدامها لإثراء عالم الشخصية في المخيلة (المفاجأة).

من جهة ثانية، تُستخدم الحقائق في إنشاء واقع للشخصية. فكلما كانت معلومات الممثل عن الشخصية أكثر، أو كلما طوّر الشخصية من خلال الارتجال، زاد حسّ الواقع لهذه الشخصية. توفر الحقائق ماضياً وخلفية للشخصية، وقد تعني ضمناً أن الشخصية تؤمن بالمستقبل أو تتجه نحوه. أحد عناصر الحقيقة هو الصدق الذي يبيت الحياة في حركة الشخصية خلال القصة. والصدق عبارة عن وظيفة تعمل لصالح أهداف الشخصية وآمالها وحاجاتها. وفي هذا السياق يزود الصدق الشخصية بالحيوية والحركة. تعدّ هذه الحيوية حاسمة بالنسبة للمشاهدين لأنها تساعد على التواصل مع الشخصية بشكل أفضل. عندما نشاهد نوعاً من الصدق في الأداء، فهذا يعني انجذابنا نحو الشخصية.

الحياة المادية الملموسة متمم هام للصدق والإحساس الصادق. ينبغي على الممثل أن يجعل أدائه مادياً وملموساً، ما يتطلب تحويل النية إلى عرض مادي ملموس. كما يتطلب من الممثل أن يجعل تفاعلاته مادية مع ديكور التصوير والإكسسوار ومع الشخصيات الأخرى أيضاً. الملابس والماكياج، إضافة إلى قوام الممثل وتناسقه، عناصر تساعد الممثل على رسم الحدود المادية للشخصية. من أجل بث الحياة في الأمور المادية الملموسة والتعبير عن الصدق، يحتاج الممثل إلى إيماءات وأفعال محددة ترسم معالم الشخصية. فالعموميات تبعدنا عن الشخصية، في حين تنتقلنا التفاصيل إلى داخل الشخصية. لذلك يعدّ الجهد المبذول لإظهار التفاصيل أكثر ما يمكن أمراً حاسماً في تطوير الأداء.

أخيراً من الأهمية بمكان أن تنصت الشخصية إلى غيرها من الشخصيات. فالإنصات الفعال يعطي الانطباع أن الممثل جزء من المشهد، لكن الممثل الذي يشعر المشاهدون أنه لا يحسن الإنصات سيفصل عنهم دون أدنى شك، بينما الممثل الذي يتضح أنه يحسن الإنصات سيبدو مستغرقاً في الحدث عندما يتضح ويتكشف تدريجياً، بل ومن المحتمل أيضاً أن ينهمك جمهور المشاهدين في الاستغراق مع الممثل.

الهدف والنية والصورة والحقيقة والإحساس الصادق والصدق والحياة المادية الملموسة والتفاصيل والإنصات، جميعها عناصر تسهم آلياً في ابتكار الممثل للشخصية. لقد اقترحت جوديث ويستون ما ينبغي على المخرج فهمه عن الممثل من وجهة نظر الممثل. ننتقل الآن إلى ديفيد ماميت الذي يتحدث عن هذا الموضوع من وجهة نظر المخرج.

ديفيد ماميت مؤلف وفنان مسرحي التحق متأخراً بالعمل السينمائي. كتب ديفيد ماميت سيناريو فيلم "قرار المحكمة" بإخراج سيدني لوميت، وسيناريو "المنبوزون" بإخراج براين دي بالما، وكان عمله باهراً في كلا


الفيلمين. التفت ماميت إلى الإخراج بفيلم "الأمر تتغير" وفيلم "القتل"، ثم دأب على إخراج فيلم كل سنتين وأصبحت الحبكة المحور الأساسي لأفلامه، مثل فيلم "السرقه" و"الأسبارطي".

يطرح ماميت موقفاً حول الإخراج يختلف فيه قصداً كل الاختلاف عن رأي مدربي التمثيل، مثل جوديث ويستون. بل إن مخرج مثل إيليا كازان يبالغ في استثمار الإخراج من حيث أداء الممثل (وفقاً لرأي ماميت الوارد في كتابه "عن الإخراج السينمائي"). يعتمد ماميت الموقف الذي أيده كل من سيرجي أيزنشتاين وفاسيلي بودوفكين: "لا يعير منهج أيزنشتاين أي اهتمام بمتابعة تحركات البطل، وإنما يتجلى اهتمامه بتتابع صور متجاورة كي يتسنى للتناقض بين هذه الصور دفع القصة للأمام في ذهن جمهور المشاهدين." (من كتاب "عن الإخراج السينمائي"، الصفحة ٢). يتوجه التأكيد في هذه الحالة إلى انتقاء اللقطات وتنظيمها. من جهة ثانية، يساوي ماميت بين المحادثة والمصور السينمائي بخصوص المكان الملائم لوضع الكاميرا أثناء المحادثة مع الممثل حول ما يجب على الممثل القيام به. يختزل ماميت أو ينبذ كلياً دور المحادثات التي تتناول الدوافع، وهي فكرة يبحثها لاحقاً بمزيد من التفصيل في كتابه. يشير ماميت إلى استخدام إحدى حكايات ستانسلافسكي عن صعوبة الملاحة على نهر الفولغا ما يلي:

"كيف يتسنى للمرء إذا توافرت لديه طرائق كثيرة جداً لإخراج فيلم سينمائي أن يسرد القصة دائماً بإيجاز، أو ربما بقدر معين من المبادئ الجمالية؟ الجواب هو: التزم بالقناة لأن مسارها محدد. القناة هي الهدف الرئيسي بالنسبة للبطل، وعوامات إرشاد السفن والزوارق هي الأهداف الصغيرة لكل مشهد والأهداف الأصغر لكل حركة، وأصغر وحدة هي اللقطة." (من كتاب "عن الإخراج السينمائي"، الصفحتين ١٠٣ و ١٠٤)

يستمر ماميت قبل كل شيء بالعودة إلى ثلاث أفكار تتعلق بالمخرج: ثمة هدف رئيسي بمثابة الدليل في توجيه أداء الممثلين. وهذا الهدف الرئيسي مشابه للهدف الضمني بمصطلحات جوديث ويستون. كما يؤكد ماميت على مادية الأداء، والمقصود بذلك إظهار الأداء بطريقة مادية ملموسة، حيث ينبغي أن تكون الأفعال مادية على عكس الأفعال الشفهية (فالحوار المثالي عند ماميت هو مشهد صامت، ما يدعو إلى السخرية بالنسبة لكاتب سيناريو وحوار رائع مثل ماميت). وأخيراً يؤكد ماميت على أفعال محددة ضمن اللقطة، وكلما كانت هذه الأفعال واقعية وملموسة كانت النتيجة أفضل. بعد هذه المبادئ الدليلية يعتمد ماميت على موضوع اختيار الممثلين وفطنة وكاريزما الممثل من أجل توضيح الشخصية السينمائية.

بعد عرض موقف ماميت المناقض لموقف ويستون، أقترح بأن يقوم المخرج باختيار مقاربته الخاصة للتمثيل بحيث تتماشى هذه المقاربة مع تجربة المخرج الخاصة ومع شخصية فيلمه. لقد تنوع المخرجون بدءاً من الفنان التبسيطي ألفريد هيتشكوك ووصولاً إلى التبجيلي مايك لي في مقارباتهم للممثلين والأداء. وقد اعتمد المخرجون ضمن هذا الطيف استراتيجيات خاصة تتراوح بين الإغراء (إيليا كازان) والسادية (أوتو برمنغر). إن الطيف الكامل للسلوكيات البشرية المرتبطة بمحاولة تحقيق هدف ما يتجلى في تفوق المخرجين في هذا المجال أكثر من أصحاب أي مهنة أخرى. لكن الجانب غير النموذجي عند مقارنته بالعلاقات المهنية الأخرى هو أن الممثل يشكل التعبير المباشر الأول لفكرة المخرج، وبالتالي فإن علاقة المخرج مع الممثل ومقاربة ابتكار الشخصية هي حجر البناء الأساسي في صناعة الأفلام. ونتيجة لذلك يجب على المخرج معرفة كيفية العمل والتعامل مع الممثل من أجل ابتكار الشخصيات التي من شأنها بث الحياة في فكرة المخرج.



الجزء الثاني

دراسة حالات نموذجية

حول الإخراج ★ ★

الهيئة العامة
السنورية للكتاب



الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفصل التاسع

سيرجي أيزنشتاين: الجدلية التاريخية

مقدمة

أحدث سيرجي أيزنشتاين سوية مع زملائه فاسيلي بودوفكين وديغا فيرتوف والكسندر دوفشينكو ثورة في فن الإخراج السينمائي. من خلال الاستناد إلى أعمال دي. دبليو غريفيث، بدأ كل واحد من أولئك المخرجين السينمائيين رحلة عبر طريق مختلفة لابتكار الأفلام، لكنهم اختاروا القيام بذلك من منطلق الإيمان الراسخ أن قوة السينما ينبغي توجيهها لأجل هدف عام يتمثل في تغيير المجتمع. كما كان لكل واحد من هؤلاء المخرجين مبادئ جمالية مختلفة، إذ اعتنق بودوفكين المبادئ الجمالية المسرحية، واعتمد فيرتوف المبادئ الجمالية التسجيلية في أقصى أشكالها التقليدية، بينما اتجه دوفشينكو إلى اعتناق المبادئ الجمالية الشاعرية المحركة للعواطف. إن وصف رؤية أيزنشتاين للسينما كفن معماري أو كمجال جديد مرن ناشئ عن الأدب هو وصف محدود جداً. لقد استكشف أيزنشتاين وسيلة التعبير السينمائية، كما فعل غريفيث قبله، وأسهم بأفكار جديدة عن السينما. إضافة إلى غريفيث، فإن أفكار أيزنشتاين عن السينما جعلته مستكشفاً رئيساً لهذا المجال الفني. وما تزال أفكاره عن المونتاج تحظى بكل الأهمية إلى يومنا هذا (راجع س. أيزنشتاين "الشكل السينمائي"، هاركورت بريس جوفانوفتش،

١٩٧٧؛ "الحس السينمائي"، هاركورت بريس جوفانوفتش (١٩٧٥). ويؤكد تأثير أيزنشتاين على بعض المخرجين، أمثال سام بيكنبا وأوليفر ستون، ارتباطه المستمر بالإخراج. المونتاج بالنسبة لأيزنشتاين هو الاستراتيجية الإبداعية الجوهرية، وفكرة المخرج عنده مصاغة ضمن تلك الأفكار عن المونتاج. بالنسبة لأيزنشتاين التاريخ هو عبارة عن صراع، وجدلية حتمية لقوة تتصارع مع قوة أخرى. هذا التضارب في الصور ينبغي صياغته ومنحه وجهاً بشرياً.

تفسير نص السيناريو

أخرج أيزنشتاين أقل من عشرة أفلام من ١٩٢٥ إلى ١٩٤٥، وكان يتجه للتدريس والتأليف كلما واجه إهمالاً شعبياً أو رسمياً. وتلبية لدعوة من تشارلي شابلن، جرب هوليوود في أوائل الثلاثينيات وطور سيناريو فيلم لصالح استوديوهات بارامونت عن رواية المؤلف ثيودور دريزر "مأساة أمريكية". كما أخرج фильماً لصالح سينكلير لويس في المكسيك، لكن الفاصل الذي أمضاه في أمريكا الشمالية لم يكن ناجحاً. يشتهر أيزنشتاين بأفلامه "المدرعة بوتومكين" (١٩٢٥) و"الكسندر نيفسكي" (١٩٣٨) و"يفان الرهيب" (الجزء الأول ١٩٤٣، والجزء الثاني ١٩٤٦).

مع أن أيزنشتاين رأى الأفكار المونتاجية الغرض الأكثر فاعلية وتأثيراً في فكرة المخرج الخاصة به، اعتقد بأن تفسير نص السيناريو وأسلوب التمثيل يسهمان أيضاً في فكرة المخرج. بالنسبة لتفسير النص، فقد عالج أيزنشتاين قصصه السينمائية بأسلوب خاص. يبحث فيلمه "الإضراب" نتائج تمرد العمال على الإدارة، في حين لم تتدخل الحكومة وإنما أثرت الوقوف إلى جانب الرأسماليين ضد العمال. الصراع التاريخي محدد ومؤطر بمفهوم الاستغلال ضد القيم الأخلاقية أو الإنسانية، ويصبح هذا الصراع ملموساً ومجازياً أيضاً عندما يتحول إلى الشر ضد الخير.

يتبع "المدرعة بوتومكين" (١٩٢٥) نموذجاً تفسيريّاً مشابهاً. يرصد هذا الفيلم قصة تمرد القوات البحرية في عام ١٩٠٥ في ميناء أوديسا. يُؤطر التمرد هنا أيضاً بمفهوم الاستغلال - البحارة ضحايا ضباطهم الذين يجمعون الثروات عن طريق تقديم الطعام الرديء للبحارة بدلاً من تزويدهم بالموثوقة. يتولى البحار فاكولينشوك دور القيادة ويصبح الحافز نحو التمرد. يؤدي موته في الصراع إلى أن يصبح شهيداً في نظر زملائه البحارة وأهالي أوديسا المتعاطفين معه. يصبح البحارة وأهالي البلدة العنصر الأخلاقي الاجتماعي الجدير بالاحترام، في حين يصبح ضباط السفينة وتجار أوديسا وقوات القيصصر هم المستغلين والطفيليين الذين يجسدون شرور قادتهم عندما يهاجم الجيش المدنيين والبحارة: الصراع بين الخير والشر.

البطل في فيلم "الكسندر نيفسكي" (١٩٣٧)، الذي تدور أحداثه في القرن الثالث عشر، هو الكسندر نيفسكي، أمير إحدى المناطق الروسية النائية. تتعرض روسيا شرقاً لهجوم المغول، بينما يغزو الألمان أوكرانيا غرباً. يلجأ نيفسكي الذي هزم لتوه السويديين إلى الدفاع عن مدينة نوفغورود أمام زحف الألمان. نيفسكي رجل طيب وقائد قوي وشعبه بسيط ومستقيم وعنيد، رجلاً ونساءً. أما الألمان الذين يساعدهم الانتهازيون الروس، فتغلب عليهم صفات الاستبداد والشر والقسوة. يبرز التفسير مرة ثانية على أن الصراع هو صراع بين الخير والشر، والشخصيات ذات طراز كلاسيكي بعيد عن الواقعية.

لعل أكثر أنواع السرد تركيباً الذي اعتمده أيزنشتاين يتجلى في فيلمه "إيفان الرهيب". كان من المقرر أن يصدر الفيلم بثلاثة أجزاء، لكن لم يتم إنجاز سوى جزأين من تلك الثلاثية السينمائية. يتناول الجزء الأول من "إيفان الرهيب" (١٩٤٣)، الذي تدور أحداثه في القرن السادس عشر، القيصصر الذي وحد روسيا كلها. يبدأ الفيلم بتتويج إيفان في موسكو قيصرًا على روسيا، ثم ينتهي بموت زوجته مسمومة (وهي حقيقة يكتشفها إيفان في الجزء الثاني)

على يد عمته. مع أن إيفان يواجه الأعداء في شرق البلاد وغربها، إلا أن أعداءه الحقيقيين هم نبلاء البويار التابعون لبلاطه والذين يسعون لاستلام السلطة في روسيا مستقبلاً. يمثل هؤلاء النبلاء الازدواجية والخداع والاستغلال. يعين إيفان حارساً شخصياً لحمايته من نبلاء البويار، ثم يصبح هذا الحارس أداة تمثل إرادة إيفان. يتعرض إيفان للخيانة من أعز أصدقائه - كوربسكي الذي يلجأ إلى البولونيين في الغرب، وفيليب الذي يختار الانسحاب إلى الشرق ودخول الرهبانية، ثم يتحالف الصديقان مع قضية النبلاء. مع أن إيفان يصبح قيصراً بفضل إرادته، إلا أنه يضطر لممارسة قسوة السلطة وعنفها للاحتفاظ بمنصبه ولا سيما أن الخيانة تحيط به من كل جانب، سواء في البلاط أو عبر البلاد كلها. يصور الجزء الأول من "إيفان الرهيب" كيف يتخلى عنه أصدقاؤه ثم يصبح وحيداً في نهاية المطاف بعد موت زوجته ولا يبقى بجانبه أحد باستثناء حارسه الشخصي.

يرسم الجزء الثاني من فيلم "إيفان الرهيب" معالم التحول النفسي لإيفان من قيصر إلى قاتل. بعد أن يتخلى عنه كل من عاش معه أيام طفولته، بمن فيهم صديقه فيليب، يتجه إلى القضاء على الخونة، ولا سيما عمته إيفروسينيا وابنها فلاديمير. يتم إعدام النبلاء، وتفقد العمة إيفروسينيا ابنها وسلطانها وينتصر إيفان، لكن يبدو أن عالمه قد أصبح عالماً مجنوناً. فالنصر في أفضل أحواله بات أجوف لأن إيفان يظل وحيداً بكل ما في الكلمة من معنى.

يتطور الصراع في كل فيلم من تلك الأفلام إلى درجات خطيرة جداً تتطوي على مضامين تاريخية هامة. يبدو كما لو أن أيزنشتاين أراد الإشارة إلى أن التاريخ ينشأ عن تلك الصراعات، وهي النظرة الإيجابية الوحيدة التي نطر من خلالها أيزنشتاين إلى العملية التاريخية التي تتمحور حول الصراع أولاً وأخيراً.

توجيه الممثلين

اعتمد أيزنشتاين بشكل كبير على اختيار الممثلين من أجل توجيه أدائهم. ففي فيلم "المدرعة بوتومكين" لا توجد شخصية غير شخصية فاكوليشوك تتطلب الأداء من حيث مدة الظهور على الشاشة. حتى بالنسبة لفاكوليشوك، فإن الأداء المطلوب يتمثل فقط في خيبة الأمل والغضب والنقمة، ثم يتعرض للقتل. لذلك بدلاً من البحث عن ممثلين يتمتعون بطيف واسع من المهارات، ركز اختيار أيزنشتاين للممثلين على مظهر محدد، ألا وهو المظهر النمطي، مثل المفكر والطفل المطيع والطفل المغامر والجدة الأنيقة والأم التي تنتمي للطبقة الوسطى في المجتمع والأم الريفية والقوقازي الشرس والتاجر الذي يدخل السيجار والضابط المتبحر والبحار الريفى. اعتمد أيزنشتاين بعد اختيار الممثلين على المونتاج، وخصوصاً تجاور اللقطات من أجل تكوين المشاعر نحو تلك الشخصيات ومصيرها. وفي هذا السياق، كانت متطلبات الأداء محدودة. لكن أداء الممثلين تغير بشكل لافت عندما قام بتصوير "الكسندر نيفسكي" و"إيفان الرهيب". استمر أيزنشتاين بالاعتماد على اختيار الممثلين النمطيين لأداء الأدوار الثانوية - الفلاح القوي والفرسان التيوتونيون الأرستقراطيون والخائن الروسي الماكر في "الكسندر نيفسكي"؛ وفي "إيفان الرهيب" اعتمد أداء الأدوار الثانوية على شخصيات نمطية أخرى، مثل النبلاء المتخمين الاستغلاليين والارستقراطيين المتآمرين والمخادعين الذين لا يعرفون الرحمة. لكن أيزنشتاين توجه من أجل الأدوار الرئيسية إلى الممثلين القادرين على تعزيز أدائهم بشغف يعبر عن مكنوناتهم الداخلية. يبين لنا مثال محدد هذه النقطة. فقد اختار أيزنشتاين الممثل المسرحي الشهير نيكولاي شيركاسوف لأداء دوري الكسندر نيفسكي وإيفان الرهيب. تختلف كل شخصية اختلافاً ملحوظاً في صفاتها الداخلية عن الشخصية الأخرى. نتوجه أولاً إلى الكسندر نيفسكي.

يقدم أيزنشتاين شخصية الكسندر نيفسكي بطريقة خاصة جداً. بالنظر إلى التحديات التي تواجهها روسيا في القرن الثالث عشر (الاجتياح من الشرق والغرب)، يريد أيزنشتاين إظهار صفة محددة من صفات شيركاسوف - القوة والتصميم والثقة بالنفس، باعتبارها مقومات ضرورية لإنقاذ روسيا. يجب على نيفسكي أن يبدو مقنعاً كمنقذ لروسيا الأم، والممثل شيركاسوف مقنع جداً ليبدو مثل نيفسكي. لكن أيزنشتاين يضعه في ظروف سردية تعرض سمات ومظاهر مختلفة من شخصية نيفسكي تتجاوز الحضور القوي الذي يتمتع به الممثل ومظهره العام. ففي المشهد الذي يتم فيه تقديم نيفسكي، نشاهده يصيد السمك في زمن الحرب، حيث يجري عرضه إما في مقدمة الصورة، أو بمفرده بينما يبدو باقي الصيادين محشورين معاً أو في وضعية الجلوس، ما يوضح تفوق وسمو شخصية نيفسكي. ثم تقوم مجموعة من المنغوليين في المشهد نفسه بمهاجمة الصيادين. لا يتمكن نيفسكي من وقف القتال بين الجانبين فحسب، بل يستأثر بانتباه زعيم المنغوليين أيضاً. يرفض نيفسكي عرضاً يتقدم به الزعيم المنغولي للانضمام إلى جيشهم برتبة ضابط ومزايا موازية لإنجازاته العظيمة التي يرونها بسرعة أمام القائد المنغولي، ثم يغادر المنغوليون المكان.

يقترح أحد الصيادين أن يتولى نيفسكي قيادة شعبه ضد المنغوليين، لكن نيفسكي يعلن أن الوقت لم يحن بعد بما أن المجازفة أكبر في غرب البلاد. ينبغي على الشعب أولاً صدّ الألمان ومنعهم من الاستيلاء على نوفغورود، وهي مدينة روسية تشكل الهدف التالي بالنسبة للألمان. إن مجرد الرأي الذي يصرّح به نيفسكي يجعله يتبوأ زمام القيادة كزعيم شعبي لروسيا. ثم نشاهد جانباً آخر في شخصيته خلال المعركة - مهاراته القتالية ومجازفته الجريئة على أرض المعركة.

يقرر نيفسكي مواجهة الفرسان التبتونيين وجيشهم قبل وصولهم للأراضي الروسية بالرغم من نصيحة ضباطه بعدم الإقدام على تلك الخطوة.

تقتضي خطة نيفسكي أن تحدث تلك المواجهة في وسط بحيرة شودسكوي المتجمدة، علماً بأن القتال على الجليد يقلل من صلابته بسبب دروع الألمان الثقيلة، وبالتالي يزيد احتمال تحطم الجليد تحت أقدامهم أكثر من الروس. كما يعدّ نيفسكي استراتيجية أخرى لجرّ الألمان إلى المعركة ومن ثم مهاجمة جناحيهم الأيمن والأيسر أثناء انشغالهم بالدفاع عن القوات الروسية الموالية لهم. نيفسكي هو المنتصر.

من وجهة نظر التمثيل، يجب على شيركاسوف إقناعنا بتصميمه وتفوق خطته الحربية. استناداً إلى كاريزما وقوة شخصية نيفسكي التي تأسست في مرحلة مبكرة من الفيلم، يقدم شيركاسوف صورة واقعية مقنعة عن البطل الروسي. لا يختلف أسلوب التمثيل عن الصورة التي قدمها الجنرال العظيم جورج باتون في فيلم "باتون" بإخراج فرانكلين شافنر، حيث يتعين على الممثل جورج سي. سكوت إقناعنا بتصميم وعزم الجنرال باتون وتألقه مثلما فعل شيركاسوف في وصفه لنيفسكي.

لاشك أن متطلبات الأداء المفروضة على شيركاسوف وأيزنشتاين في الجزء الأول من فيلم "إيفان الرهيب" هي أكثر تعقيداً. فالقيصر إيفان الذي تتوحد روسيا تحت حكمه في القرن السادس عشر لا يواجه أعداء خارجيين في شرق البلاد وغربها فحسب، بل يواجه أعداء داخليين أيضاً - طبقة نبلاء البويار التابعة لبلاطه. بما أن إيفان محاط بالأعداء من كل جانب، يجب عليه (كشخصية) إبراز القوة والتصميم، إضافة إلى الغموض النفسي الداخلي. يضطر إيفان في الجزء الأول للتعامل مع خيانة الأميرين المقربين منه، كوربسكي وفيليب، في حين يفقد زوجته التي تموت مسمومة على يد عمته. وفي الجزء الثاني حين نعلم أن والدته ماتت أيضاً مسمومة على يد نبلاء البويار عندما كان فتى في الحادية عشرة، يضطر إلى استجماع شجاعته وإرادته كي يصبح متحجر القلب ولا يعرف الرحمة، مثل عمته ونبلاء

بلاطه. تتطلب هذه الخطوة نوعاً من الجنون يجعلنا نتقبل ونتفهم وحشيته
كتصرف لا مفر منه. بمعنى آخر، يتخذ إيفان لنفسه لقب "الرهيب" كي يتسنى
له بسط نفوذه على الآخرين، لكنه يصبح بذلك قاتلاً مضطرباً عقلياً.

يتطلب عمق هذا الأداء موهبة فذة في التنوع الفني، وقد استطاع
شيركاسوف الخروج بأداء واسع يكفي لإقناع جمهور المشاهدين. أما أداء
شخصية نيفسكي فقد احتاج إلى مصداقية مقنعة، في حين تتطلب أداء شخصية
إيفان مسرحية من النوع المرتبط عادة بالأوبرا. إن شخصية إيفان التي جسدها
شيركاسوف بأسلوبية متطرفة تصوّره كرجل متقلب المزاج قادر على الحب
والكراهية، وقادر على تنفيذ المهمة المأمولة في توحيد البلاد، وشخص تخلق
عنه كل من في الدنيا. يتطلب هذا المجال المتنوع في الأداء "تقيض الواقعية"
بأسلوبية تستطيع احتواء عدد كبير من التقلبات النوعية في السلوك وفي أسلوب
الأداء ذاته. بعبارة أخرى، تتطلب شخصية إيفان أداء أكبر من الواقع، وهو ما
قدمه شيركاسوف بنجاح لافت. بما أن فكرة المخرج الخاصة بأيزنشتاين
تتمحور حول موضوع الصراع (الحرب والسلام، ومظاهر خارجية ومشاعر
داخلية)، اضطر شيركاسوف إلى تعزيز تلك الصراعات بفن أدائه المتميز.

إدارة عملية التصوير

من أجل فهم كيفية استثمار الصراع في تحقيق فكرة المخرج، نلقت
الآن إلى أسلوب أيزنشتاين في إدارة عملية التصوير من أجل وصف
الصراع. ثمة أبعاد وسمات كثيرة جداً في براعة أيزنشتاين البصرية كمخرج
سينمائي. وإذا أردنا فهم عمله كمخرج، لابدّ من النظر في الخصائص
التركيبية لأفلامه وكيفية مونتاجها. بما أن إسهام أيزنشتاين في فن المونتاج
عظيم جداً، سنبحث في كيفية إسهام المونتاج في فكرة المخرج لدى أيزنشتاين
بعد أن نستطلع أسلوبه البصري.

كي نكونَ فهماً أدق لأسلوب أيزنشتاين البصري، ينبغي أن نبحث أولاً كيف أسهم أسلوبه في الجدلية التاريخية للقوى المتنازعة في الصراع. تتطلب هذه الأفكار صوراً مجازية توحى بالسمات والمظاهر المختلفة للسلطة والصراع. نبدأ بالأرض وكيف أفرز عرض أيزنشتاين للأرض مجالاً عريضاً سخر جمال طبيعتها الأخاذ في قتال يستحق الموت لأجله.

يستخدم أيزنشتاين صوراً مؤثرة لجمال البحر وميناء أوديسا في فيلم "المدرعة بوتومكين". توحى هذه الصور بهدوء معين وطبيعة ترحيب بالبحارة والأهالي. كما أن الأرض في فيلم "الكسندر نيفسكي" يجري تصويرها بفاعلية أكبر لتبدو نابضة بالحياة. فصور الريف تستعرض حقول القمح وصواري السفن في المقدمة، والبحر الوافر في الخلفية. تبدو السماء في جميع صور الريف لا حدود لها وتهيمن على الناس لدرجة تقرّمهم فيها. في فيلم "الكسندر نيفسكي" الأرض وافرة وجميلة، أما صور المدينة تبدو مختلفة. فالمدينة التي تعجّ بالرموز الدينية، تمثل بالنسبة لسكانها حماية مادية أكثر منها غذاءً روحياً. المدن هي مراكز قوة وسلطة مهمة لروسيا ولأعدائها على حد سواء. هذا النوع من القوة والحماية يوضح كيف اختار أيزنشتاين عرض المدينة في فيلمه "الكسندر نيفسكي". يجري عرض الأرض في "إيفان الرهيب" بطريقة مختلفة، حيث المناطق الريفية والحضرية لا كيان خاص لها، فهي موجودة فقط كامتداد لإيفان ورؤيته لروسيا. نؤجل الملاحظات حول هذه المؤثرات البصرية حتى نبحث كيفية عرض القائد بصرياً.

نتوقف الآن عند المواطنين العاديين الذين يتمتعون بالأهمية في كل فيلم من هذه الأفلام؛ لأن أيزنشتاين كان يصور أفلاماً في مجتمع رأى انعدام الطبقات فيه هدفاً رئيسياً. اختار أيزنشتاين، ضمن سياق انتقاء اللقطات لمعظم الشخصيات الأخرى، تصوير الناس العاديين بلقطات قريبة أو متوسطة، ما أتاح له عرض الشخصيات بوجدانية أكثر. يتبع فيلم "المدرعة بوتومكين"

الطريقة ذاتها في عرض أفراد البحارة وأهالي البلدة الذين يغلب عليهم الحزن أثناء مراسم جنازة فاكولينشوك، إضافة إلى ضحايا مجزرة أوديسا. لقد أتاح اختيار اللقطات لأيزنشتاين منح هذه الشخصيات صفة الفردية والخصوصية. كما كان من الأهمية بمكان أن لا تظهر الشخصيات كمجرد حشود خالية من الطبقات الاجتماعية؛ لأنهم يشكلون الجوهر الوجداني للأرض بالنسبة لأيزنشتاين وسرده السينمائي. يستمر هذا النموذج في عرض الشخصيات في فيلم "الكسندر نيفسكي". سواء أكانوا صيادين أم فلاحين، جنود نيفسكي أم ضحايا الفرسان التيوتونيين، فهي شخصيات اتصفت جميعها بطيب القلب والبساطة وحسن الأخلاق، بمعنى أنهم وطنيون راعون وشهداء وطنهم. ومرة ثانية يؤسس استخدام أيزنشتاين للقطات القريبة والمتوسطة رابطاً عاطفياً مع هذه الشخصيات.

لجأ أيزنشتاين إلى استراتيجية مختلفة من أجل تقديم وعرض غرماء البطل، حيث جرى تحديد هذه الشخصيات بوضوح بواسطة الإدارة الفنية واستخدام إما الإشراق أو الظلمة. عندما استخدم اللقطة القريبة، كما في تصوير نبلاء البلاط في فيلم "يفان الرهيب"، ظهرت الوجوه مرقشة بالظلال. عندما كان أيزنشتاين يسعى للتأكيد على وحشية غرماء البطل في فيلم ما، فإنه كان يركز على الضحايا، مثل رمي الأطفال الأحياء في النار وشنق زعماء الفلاحين لرفضهم الرضوخ لإرادة التيوتونيين في فيلم "الكسندر نيفسكي". وعندما ركز على غرماء البطل، حاول نقل صورة عن سلطتهم وقسوتهم. بالنسبة لجنود مشاة الفرقة العسكرية التيوتونية المزودين بخوذ حربية، تم وضع الكاميرا في مكان قريب جداً من الجنود بحيث تتجه العدسة للأعلى نحو رماحهم. تحشر هذه الصورة المتفرج وتطبع أثرها في ذهنه بما تنطوي عليه من قوة لا تقهر. كما أكد أيزنشتاين على الطبيعة المنذرة بالخطر التي تميز خوذ الجنود في فيلم "الكسندر نيفسكي"، حيث ظهرت قرون الخوذ وبرائتها مرعبة للعدو وللمشاهدين أيضاً.

وأخيراً لابدّ أن نبحث في صور أيزنشتاين المعبرة عن القائد، ولا سيما في أفلامه "الكسندر نيفسكي"، والجزأين الأول والثاني من "إيفان الرهيب". لقد تفوق أيزنشتاين في دعم الميثولوجيا المحيطة بالقيادة في تلك الأفلام الثلاثة. ولقد ذكرت لتوي عملية عرض الكسندر نيفسكي في مقدمة الصورة أثناء صيد السمك، ومن ثم تحديقه في الأرض لتقييم القتال مع الجنود المنغوليين. كما أن استجابته لعدم إزعاج السمك هي أقل تأثيراً من وضعيته ومن العناصر البصرية خلفه - شبكة الصيد المحدودة والصيادين في عمق خلفية إطار الصورة. تشكل هذه التركيبة البصرية صورة بطولية عن نيفسكي، إذ أنه حرفياً يعلو فوق قومه. وبما أنه يشاطرهم الكادر ذاته، تدعم الصورة فكرة ارتباط نيفسكي بهؤلاء الناس. يستمر هذا العرض البطولي لصورة نيفسكي خلال رحلته إلى نوفغورود كي يدعو الأهالي للانضمام إليه في المعركة ضد الغزاة الألمان. كما يستمر هذا البناء المركّب عندما يناقش نيفسكي استراتيجية القتال مع قادة قواته، وخوض المعركة على البحيرة المتجمدة، ومن ثم إعلان النصر على الألمان. تتجه عدسة الكاميرا للأعلى نحو البطل زعيم الشعب.

إذا كان الكسندر نيفسكي قائداً قوياً، فإن إيفان الرهيب يتحول إلى قائد أسطوري. ففي بداية الجزء الأول من فيلم "إيفان الرهيب" نشاهد إيفان في قصره يجلس أمام طاولة مكتب عليها مجسم للكرة الأرضية، حيث تعكس الإضاءة ظلاً يجعل ظل إيفان خلفه يحتل مساحة الجدار كله تقريباً. لقد ابتكر أيزنشتاين أسطورة بحيث يشترك الإنسان والأسطورة معاً في صورة واحدة. قام أيزنشتاين بتضخيم هذه الصورة في نهاية الفيلم عندما التجأ إيفان إلى قرية الكساندروف، إذ لن يعود إلى موسكو حتى يدعوه أهلها للعودة كي يتولى قيادتهم من جديد. ينظر إيفان في مقدمة إحدى الصور من البرج المطل على اتجاه موسكو، وفي خلفية الصورة نفسها يظهر الناس في صف لا نهاية له وهم يتمايلون ويتموجون (والسؤال هو هل يمتد صف هؤلاء الناس إلى موسكو؟). يقف القائد والناس الذين سيتولى قيادتهم في اللقطة ذاتها. في

الحقيقة إنها صورة رائعة للغاية، إذ لا يوجد في تاريخ السينما سوى لقطات معدودة تتميز بهذا التأثير القوي، ومنها على سبيل المثال، اللقطة التي تصور بوابات بابل في فيلم "عدم التسامح" (١٩١٧) بإخراج دي. دبليو غريفيث، ولقطة الهجوم على القطار في فيلم "لورنس العرب" (١٩٦٢) بإخراج ديفيد لين. يقوم المخرج في كل حالة من تلك الحالات بمزج الإنسان مع الأسطورة. تتجلى براعة أيزنشتاين كفنان قادر على الفهم المرئي الإبداعي وكمخرج تحويلي أفضل ما تتجلى في هذه الصورة.

الإخراج وتنفيذ المونتاج

كي نبحث موضوع مونتاج أيزنشتاين، نركز على مشهد أوديسا ستيب في "المدرعة بوتومكين"، ومشهد مجزرة بسكوف في "الكسندر نيفسكي" ومشهد التتويج في "يفان الرهيب - الجزء الأول". وكي نسلط الضوء على أفكار أيزنشتاين للمونتاج، لابدّ من مراجعة أفكار مونتاجية محددة وطريقة صياغتها أو إمكانية صياغتها للأفكار. يستطيع المخرج استخدام الوسائل المبنية أدناه من أجل خلق شدة التأثير والتركيز:

(١) اللقطات القريبة.

(٢) وضع الكاميرا أقرب ما يكون من الحدث البصري.

(٣) الوضعية الذاتية للكاميرا.

(٤) حركة الكاميرا، وخصوصاً الحركة الذاتية.

(٥) سرعة أكثر في طول اللقطات (والمقصود بذلك اللقطات الأقصر مقارنة بقطات المشهد السابق).

ومن أجل إثارة حسّ التعاطف والتفهم، يستطيع المخرج استخدام:

(١) اللقطات القريبة.

٢) لقطات بزاوية عريضة لتوفير سياق بصري لأي شيء أو لأي شخص في مقدمة الصورة.

٣) سرعة أبطأ.

٤) لقطات لشخصيات أخرى تتفاعل مع الحدث في اللقطة.

من أجل الخروج بحسّ التجني والإيذاء، يستطيع المخرج استخدام:

١) وضع الكاميرا فوق الشيء المراد تصويره (بحيث تكون زاوية رؤية الكاميرا باتجاه الأسفل).

٢) الوضعية الذاتية للكاميرا، بحيث تكون زاوية رؤية الكاميرا باتجاه الأعلى نحو المعتدي.

٣) لقطات تأسيسية موضوعية تظهر الضحية والمعتدي.

٤) الحركة الموضوعية لجعل مشهد التجني والإيذاء يبدو أكثر رشاقة.

٥) زيادة سرعة الإيقاع.

ما أقصده هو أن المونتاج يمكن أن يصوغ كيفية تجربتنا للأحداث السردية. قلة فقط من المخرجين الذين رأوا المونتاج كمصدر قوة في صناعة الأفلام، لكن أيزنشتاين تعرّف إلى تلك القوة واستنبط أفكاراً كثيرة مازالت تستخدم إلى يومنا هذا، ولا سيما الأفكار المتعلقة باستخدام سرعة الإيقاع والقطع المفاجئ من أجل إضفاء الأثر المحرك للمشاعر.

عند تطبيق هذه الأفكار المونتاجية، نبدأ برؤية فكرة المخرج لدى أيزنشتاين أثناء تنفيذها فعلياً. إن سلسلة مشاهد أدويسا ستب وكذلك سلسلة مشاهد بسكوف لهما هدف واحد، ألا وهو ترويع جمهور المشاهدين وإثارة سخطهم من خلال تصوير أيزنشتاين لظلم القوات القيصريّة في "المدرعة بوتومكين"، والقوات التوتونية الألمانية في "الكسندر نيفسكي". أراد أيزنشتاين عرض سوء استخدام السلطة ووحشيتها من جهة، وأهمية استخدام السلطة

لقمع ظلم كهذا من جهة أخرى. كان هدف أيزنشتاين في هاتين السلسلتين المشهديتين هو إثارة العواطف والسخط. تعرض سلسلة المشاهد في أوديسا ستب الضحايا المستقبلية والأبرياء الذين يستمتعون بالحياة عند هجوم القوقازيين. الجدة والمفكر والحفيدة والأم الريفية وابنها، ومن ثم الأم الموسرة مع عربة طفلها يتم عرضهم جميعاً بواسطة لقطات متوسطة. مع أن كل شخصية من تلك الشخصيات تصبح ضحية في فترة لاحقة، إلا أن أيزنشتاين ركز بشكل خاص على موت الأمهات وأطفالهن. وتوضح اللقطة القريبة عملية إطلاق النار على الولد المتحمس وصدمة الأم الريفية وذهولها وحملها لجثمان الفتى متوسلة إلى الجنود للكف عن إراقة الدماء، ثم موتها وإطلاق النار على الأم الأخرى وسقوط عربة الطفل وتدحرجها على السلاالم، ومنظر الطفل الرضيع والقوقازي الذي يشهر سيفه ويقتل الطفل. الأمان الاثنان هما الضحيتان الأساسيتان، ورؤية محاولتهما اليائسة لإنقاذ طفليهما تساوي رؤية أطفالنا المستقبلين يتعرضون للزوال. باختصار المشاهد مروعة ومُبهرّة.

استخدم أيزنشتاين أرتالاً من الأحذية العسكرية من دون عرض وجوه أصحابها أثناء تقدمهم نحو الضحايا بلا أي رحمة، وذلك بهدف تصوير هذا المسير نحو الموت. لا توجد أي لقطات قريبة تعكس إنسانية الجنود باستثناء القوقازي الذي يقتل الطفل الرضيع. المتوحشون يبيدون البشر. يستخدم أيزنشتاين اتجاه الشاشة (من اليسار لليمين بالنسبة للقوقازيين، ومن اليمين للييسار بالنسبة للأمهات) للانتقال المفاجئ بين الضحايا والمعتدين كي يتسنى له عرض صورة واضحة للصراع. إن المونتاج الإيقاعي وغيره من المؤثرات البصرية المتناقضة فيما بينها تزيد من عمق الإحساس بالصراع والتجني.

يعدّ مشهد مجزرة بسكوف في فيلم "الكسندر نيفسكي" أكثر دقة، حيث يؤدي اتجاه الشاشة هنا أيضاً دوراً لافتاً - اتجاه واحد للمعتدين، والاتجاه الآخر للضحايا. كما استخدم أيزنشتاين تكرار لقطة الزاوية العريضة في هذا

المشهد بحيث تظهر الضحايا في مقدمة الصورة والمعتدون في خلفيتها. كان اعتماد أيزنشتاين على سرعة الإيقاع أقل في هذا المشهد بهدف إثارة المشاعر، بينما كان اعتماده أكبر على التجاورات البصرية - قوى الخير (الضحايا) ضد قوى الشر. الكاميرا أقرب إلى الضحايا الروس، في حين يكون موضعها أبعد ما يمكن وراء الفرسان التيتونيين. عندما يبلغ الإيذاء ذروته - حرق الأطفال وشنق زعيم الفلاحين المتمرّد - تصبح لقطات التصوير عامة وموضوعية، ولم يتطلب هذا المشهد تقنيات مونتاج إضافية، مثل السرعة واللقطات القريبة.

ننتقل إلى مشهد التتويج في "إيفان الرهيب - الجزء الأول". كان هدف أيزنشتاين أن لا يكرر نفسه. ثمة قدر كافٍ من الصراع والسلطة، ولكن هناك أمل أيضاً. يتم تتويج إيفان قيصرًا على روسيا لكننا لا نرى وجهه إلا في نهاية المشهد. ركز أيزنشتاين في سلسلة المشاهد هذه على رموز السلطة - الصولجان والأسقف، ممثل الرب الذي يصادق على تتويج إيفان، ونبلاء البويار الذين يعترضون على تتويجه، وزوجته التي تعدّ الشخصية الوحيدة المؤازرة لإيفان، وعمته إيفروسينيا التي تصبح غريم البطل الرئيسية بين نبلاء البويار، والأميرين كوريسكي وفيليب المؤيدين لإيفان في الظاهر، لكنهما يخونانه في النهاية. يقدم المشهد حساً من الأمل عندما ينثر الأميران القطع النقدية الذهبية على إيفان من باب التهنية والتمني له بحظ طيب في حكمه. تُعرض جميع هذه الشخصيات وأفعالها ضمن لقطات قريبة. توحى سرعة إيقاع المشهد بالأمل، لكن تجاور اللقطات التي تستعرض المفعمين بالأمل والآخرين الذين يقفون ضده لاحقاً تجاور يستعرض الشخصية التي تعاني صراعاً داخلياً لبقية قصة الفيلم. ينتهي المشهد بالتفات إيفان إلى الكاميرا، ونشاهد لأول مرة وجه القيصر الشاب وعينيّه ونكتشف أنه مفعم بالأمل وبريء على عكس ما يصبح عليه لاحقاً.

يعدّ استخدام أيزنشتاين مميزاً للضوء من أجل إلقاء الظلال على أعداء إيفان من جهة، وإلقاء الضوء على إيفان وزوجته الشابة من جهة أخرى. القوى المتصارعة قد تم استحداثها ووضعها في تناقض بصري فيما بينها، كما يبدو تجاور اللقطات تجاوراً شعورياً - الأمل ضد الشك، والخير ضد الشر. لقد ابتكر أيزنشتاين في هذا المشهد العناصر المعارضة للقيصر ونبلاء البويار، وهي عناصر تسود الفيلم كله بجزأيه الأول والثاني.

لقد ركزت في هذا الفصل على مشاهد معينة تبيّن فكرة المخرج والجدلية التاريخية والصراع كتصميم تاريخي. يستخدم أيزنشتاين تفسير نص السيناريو والأداء والكاميرا لبث الحياة في فكرة المخرج الخاصة به. ما لم أنطرق إليه، لكنني أشير إليه الآن، هو أن الإخراج البارع يتجلى في تحويل تجربة الفيلم إلى شيء أكبر وأعمق. لقد استطاع أيزنشتاين وبمنتهى التأثير والفاعلية أن ينقل تجربتنا عن "المدركة بوتومكين" و"الكسندر نيفسكي" و"إيفان الرهيب" بجزأيه الأول والثاني كقصص عن تمرد جنود البحرية ونتائج هذا التمرد، أو عن القيادة الروسية في القرنين الثالث عشر والسادس عشر وصراع الحياة والموت بين القيم الإنسانية والبربرية. وللقيام بذلك أطلق أيزنشتاين العنان لقوة المونتاج والذروة الجمالية للتراكيب البصرية سعياً وراء شغفه بالسينما ووطنه. يكمن الصراع في صلب قصص أيزنشتاين، لكنه يتمسك بالأمل - الأمل بأن الخير يستطيع الانتصار على الشر، وعندما يعجز عن تحقيق ذلك أيضاً، كما في "إيفان الرهيب - الجزء الثاني". لا بدّ من التعبير عن التفهم والتعاطف مع رجل عانى الكثير من الشر في حياته حتى أصبح الضحية المطلقة لهذا الشر.

الفصل العاشر

جون فورد: الشعر والبطولة

مقدمة

يُشار إلى بعض المخرجين بلقب "مخرج الرجال"، وبعض المخرجين يتمتعون بأسلوب شاعري، لكن لم يظهر صانع أفلام يتناول الرجال والشعر البصري مثل جون فورد. باختصار، صورّ جون فورد أفلاماً عن الرجال – مشاهير الرجال، أمثال أبراهام لينكولن ("السيد لينكولن الشاب") ووايت إيرب ("محبوبتي كليمانتين")، إضافة إلى رجال بسطاء مثل توم جود ("عناقيد الغضب"). كما انجذب مخرجون آخرون إلى موضوعات الرجال والذكورة. كان هاورد هوكس ("الملائكة فقط لها أجنحة" و"النهر الأحمر") مهتماً باختبار الحياة الذي يجعل المرء رجلاً، في حين كان راؤول والش ("قافلة سانتا في") مهتماً بالرجال كعمال بسطاء ("رجل خارج عن السيطرة")، وهنري هاثواي ("نيفادا سميث") كان مهتماً بالمشاعر والأحاسيس التي تسيّر سلوك الرجل. من جهة أخرى، حصر جون فورد اهتمامه بكل الأشياء التي تجعل الرجل نبيلًا. بالنسبة لفورد، فإن نبل الشخصية والسلوك يصنعان الرجال، كباراً أو صغاراً في الشأن، وبطوليين في حياتهم الاستثنائية والعادية.

لم تتصف هذه الفكرة عن البطولة بفردية أبطال هوكس أو هاثواي. فالأبطال، بالنسبة لفورد، وعائلاتهم ومجتمعاتهم المحلية (بما في ذلك

الجماعات العسكرية)، إضافة إلى الخلفية العرقية هي التي جعلت منهم أبطالاً. جميع شخصيات فورد أتت من مكان ما، وهذا المكان (سواء أكان إيرلندة أم إيلينويس) هو الذي جعل تلك الشخصيات على حالها. كما أن الأحاسيس الشعرية البصرية الخاصة بفورد قامت بتأطير سلوك شخصياته البطولية، ومنحت أهدافها وعواطفها أساساً بصرياً مساوياً.

تمتع أبطال فورد بنوع من حس الفكاهة مع أنهم عموماً عتيقو الطراز، وكانت صراعاتهم تتطور بطريقة شكلية ذات طقوس معينة بدلاً من الطريقة الواقعية. وقد تمثلت مهمة فورد كمخرج سينمائي في التشديد على الإحساس الداخلي والتوسع فيه بدلاً من شرحه ببساطة، والنتيجة هي سلسلة من الأفلام التي لا مثيل لها في الأثر الذي خلفته على غيره من صانعي الأفلام. ففيلم "عربة السفر" (١٩٣٩) كان مصدر إلهام لأورسون ويلز، و"محبوبتي كليمانتين" (١٩٤٦) و"يمكن الاستغناء عنهم" (١٩٤٥) كانا مصدر إلهام بالنسبة للينديسي أندرسون، والقائمة تطول وتطول.

بدأ جون فورد مهنته كمخرج في عام ١٩١٧ وصور آخر أفلامه في عام ١٩٦٦. ولعل أهم أفلامه يسودها طابع أفلام الغرب الأمريكي (رعاة البقر)، ومنها على سبيل المثال، "الحصان الحديدي" (١٩٢٤) و"عربة السفر" (١٩٣٩) و"محبوبتي كليمانتين" (١٩٤٦) و"كانت ترتدي شريطاً أصفر" (١٩٤٩) و"الباحثون" (١٩٥٦) و"الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالنس" (١٩٦٢). لكن التقدير والاهتمام الخاص بإبداع جون فورد على الصعيدين السينمائي والتجاري تجلّى في أعمال غير أفلام رعاة البقر، مثل "الواشي" (١٩٣٥) و"عناقيد الغضب" (١٩٤٠) و"كم أخضر وادينا!" (١٩٤١) و"الرجل الهادئ" (١٩٥٢). كما لاقى "السيد لينكولن الشاب" (١٩٣٩) و"يمكن الاستغناء عنهم" (١٩٤٥) اهتماماً ملحوظاً. إن التقدير الذي يحظى به فورد بين زملائه المخرجين لا مثيل له في تاريخ هوليوود.

كي نفهم هذا المخرج الاستثنائي ونسلط الضوء على فكرة المخرج الخاصة به، يكفيننا النظر إلى طريقته في تصوير أفلام رعاة البقر. كان هذا الشكل الريفي البسيط مثالياً بالنسبة لفورد الذي أراد تسليط الضوء على أفضل صفات شخصياته وخصائصها. كان فيلم رعاة البقر، الذي يمثل الماضي، عبارة عن شكل من أشكال القصة المعروفة بجوانبها البصرية ومغامراتها الحركية. لقد صورّ مخرجون متنوعون أفلام رعاة البقر وفقاً لآرائهم الخاصة بالغرب الأمريكي. باد بويتشر رأى الغرب الأمريكي مكاناً أفرزت بدائياته أسوأ الصفات بين سكانه. لم تكن شخصيات فورد تلك الشخصيات المضطربة عصبياً التي ظهرت في أفلام أنتوني مان عن رعاة البقر، ولا تلك الرومانسيات المحبطة في الغرب الأمريكي التي صورها سام بيكنبا، بل كانت شخصياته عبارة عن رجال يسعون إلى المثاليات. فقد كانوا رجالاً بارعين لكنهم اتصفوا أيضاً بالخشونة، ولا سيما إذا تعرضوا للإساءة أو الظلم فإنهم يسعون لتحقيق العدالة (مثل "محبوبتي كليمانتين")، وأحياناً يسعون للانتقام (مثل "الباحثون"). ولكن تحت هذه العناوين العريضة التي تتمّ عن القتال كانت تلك الشخصيات تعيش وفق مبادئ أخلاقية معينة.

هذه القيم نفسها - العدالة والعدل واحترام الاختلافات واحترام العائلة والثقافة - تتصف بها أيضاً شخصيات أفلام فورد الأخرى غير أفلام الغرب الأمريكي. توم جود ("عناقيد الغضب") وجون بريكلي ("يمكن الاستغناء عنهم") وأبراهام لينكولن ("السيد لينكولن الشاب") يمثلون بطل فورد في مواقع أخرى. تختلف التحديات التي تواجه هذه الشخصيات - الصعوبات الاقتصادية والحرب والفقر - لكن أبطال فورد كلهم يظهرون القدرة على المثابرة التي لا تقتصر فقط على البقاء، والقدرة على الصمود والقيام بما هو إيجابي في الحياة بصرف النظر عن النتيجة.

اخترت المشاهد الأربعة التالية لتسليط الضوء على فكرة المخرج الخاصة بفورد:

- (١) قصة ميولي من فيلم "عناقيد الغضب".
 - (٢) مشهد فتاة عمدة البلدة من فيلم "محبوتي كليمانتين".
 - (٣) مشاهد المستشفى من فيلم "يمكن الاستغناء عنهم".
 - (٤) البحث عن قطيع الماشية وصولاً إلى البحث عن السفاحين بعد غارة الموت في فيلم "الباحثون".
- توضح هذه المشاهد شاعرية أفلام فورد وعاطفة أبطاله وشهامتهم.

"عناقيد الغضب" (١٩٤٠)

يرصد فيلم "عناقيد الغضب" قصة عائلة جود التي تضطر لترك أرضها الزراعية في أوكلاهوما والهجرة إلى كاليفورنيا لبدء حياة جديدة. تركز قصة ميولي على تهجير عائلة جود. يعود توم جود (هنري فوندا) من السجن فيجد أن أفراد عائلته قد رحلوا إلى كاليفورنيا. يخبره جاره ميولي عن قيام المصرف في تولسا بإخلاء أرضهم وترحيلهم خارج البلدة. لقد ترافق حبس الرهون العقارية وترحيل السكان مع موجة الجفاف التي اجتاحت المنطقة، وتزامن هذا الجفاف أيضاً مع الركود الاقتصادي الذي عمّ البلاد وما نجم عنه من تقشّر للبطالة شمل أرجاء الولايات المتحدة كلها. تقوم الجرافة في هذا المشهد بهدم منزل ميولي الذي حافظت عليه عائلته لعدة أجيال.

"محبوتي كليمانتين" (١٩٤٦)

يرصد فيلم "محبوتي كليمانتين" قصة وايت إيرب (هنري فوندا). عندما يقوم إيرب وشقيقه بقيادة قطيع ماشية إلى كاليفورنيا، تتعرض الماشية للسرقة، كما يتعرض شقيقه جيمس للقتل خارج بلدة تومستون. يصبح إيرب عمدة البلدة

ويحاول إلقاء القبض على قتلة أخيه، ويساعده في هذه المهمة شقيقاه مورغان وفيرجيل، إضافة إلى دوك هوليداي. يلتقي إيرب وشقيقاه بسارقي المواشي/القتلة في منطقة أوكي كورال، ويتم تنفيذ العدالة. تركز اللقطة على علاقة إيرب (أو علاقته المأمولة) مع كليمانتين (كاثي داونز)، خطيبة دوك هوليداي السابقة القادمة من بوسطن في شرق الولايات المتحدة. يحضر إيرب وكليمانتين في هذا المشهد إلى الكنيسة صباح الأحد لأداء الصلاة، وعندما يرقصان معاً فهذا يعني إشارة لإخبار الجميع أن كليمانتين قد أصبحت الآن فتاة عمدة البلدة.

"يمكن الاستغناء عنهم" (١٩٤٥)

يبدأ الفيلم قبل هجوم اليابانيين على ميناء بيرل بفترة وجيزة، وينتهي أيضاً قبل خسارة الأمريكيين للفلبين لصالح اليابانيين بفترة وجيزة. يركز الفيلم على قائدين من قادة زوارق الطوربيد، جون بريكلي (روبرت مونتغمري) ورستي راين (جون واين). يؤيد كلا الرجلين استخدام زوارق الطوربيد الصغيرة على عكس رأي سلاح البحرية والجيش. بالنسبة للقيادة العسكرية، فإن زوارق الطوربيد ورجالها هامشيون ويمكن الاستغناء عنهم. يركز الفيلم على قائدي الزورقين وأفراد طاقميهما الذين يريدون أن يشعروا بإسهامهم في المجهود الحربي. تدور أحداث المشهد الذي سألته في المستشفى. يتعرض رستي لإصابة في ذراعه ويدخل المستشفى حيث تتولى ممرضة تدعى ساندي (دونا ريد) رعايته. تنشأ بينهما علاقة، لكن رستي رجل حماسي ومقاوم يريد القتال. يريد عمال المستشفى مساعدته على الشفاء.

"الباحثون" (١٩٥٦)

يعود إيثان إدواردز إلى بيته في تكساس بعد الحرب الأهلية. يقوم الهنود بقتل شقيقه وزوجة شقيقه وولدهما، ويأخذون الابنتين الناجيتين من المجزرة كرهينتين. يقرر إيثان إنقاذ الفتاتين ويمضي السنوات الخمس التالية

في البحث عن ابنة شقيقه الصغيرة التي ظلت على قيد الحياة بعد أن قتل الهنود شقيقتها الكبرى. يقوم مارتن، ابن العائلة بالتبني، بمساعدة إيثان في بحثه. المشهد الذي سأبحثه تجري أحداثه في فترة مبكرة من الفيلم. عندما يتعرض قطيع ماشيتهم للسرقة، يسارع إيثان ومارتن وحشد من الأهالي بمطاردة السارقين، لكن السرقة كانت مجرد حيلة لإبعاد الرجال عن المزرعة. يقوم هنود الكوماننتشي بقتل أقارب إيثان واختطاف ابنتي شقيقه. تنتهي اللقطة بدفن قريبه وبداية بحثه عن ابنتي شقيقه.

تفسير نص السيناريو

تختلف مقاربة جون فورد للسرد اختلافاً كبيراً عن معاصريه، أمثال هاورد هوكس وهنري هاثواي. يتركز اهتمام هاثواي في فيلمه "حيوات رماح بنغالي" (١٩٣٦) على سلوك شخصياته لكن جلّ حيويته مكرسة لتوضيح دافع الحكمة. قلة فقط من صانعي أفلام تلك الفترة تمتعوا ببراعة هاثواي في تقديم سير الحكمة وأثرها. من جهة أخرى، استطاع هاورد هوكس ضبط الشخصية والحكمة في فيلم "الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢) بحيث يتساوى دفع كل عنصر منهما للآخر. اختلف أسلوب جون فورد في هذا الشأن، إذ لم يعر اهتماماً كبيراً بالحكمة وإنما ظل دائماً قريباً من الشخصية وكانت أفلامه ترجع للحكمة كلما اقتضت الضرورة فقط، وخير مثال على ذلك هو فيلمه "محبوتي كليمانتين". مع أن الفيلم يبدأ بتعرض ماشية شقيق إيرب للسرقة ومقتل شقيقهما الآخر، إلا أن الدافع لتنفيذ العدالة أو الانتقام يتوقف بصورة أساسية عندما يتولى إيرب منصب عمدة بلدة تومستون. يواجه إيرب سارقي المواشي/القتلة في فترات متكررة، وهم أفراد عائلة كلانتون، لكن القتال الحاسم يتم تأجيله حتى نهاية الفيلم. يستكشف فورد في الفترات الفاصلة بين تلك المواجهات علاقة وايت إيرب بكليمانتين، خطيبة دوك هوليدي السابقة، وعلاقته بدوك هوليدي.

يكرس فورد جزءاً لا بأس به من السرد لرسم معالم شخصية دوك هوليداي كرجل مثقف. عندما تأتي للبلدة فرقة مسرحية لأداء إحدى مسرحيات شكسبير وينسحب الممثل الرئيسي أثناء العرض بسبب همجية الحضور، يكمل هوليداي كلمات مناجاة النفس الواردة في نص المسرحية الأصلي. أما وصول كليمانتين إلى بلدة تومستون لا يدفع السرد إلى الأمام، مع أن حضورها يضيف لمسة حضارية إلى تلك البلدة المتخلفة حضارياً. كما توفر كليمانتين منفذاً لشغف وايت إيرب بحياة أكثر استقراراً مع أن العلاقة بينهما لا تصل إلى حد العلاقة الغرامية، لكن وجودها في الفيلم يبين أن إيرب ليس مجرد رجل عدالة وإنما إنسان لديه آمال وأحلام. لقد استخدم فورد علاقات وايت إيرب بدوك هوليداي وكليمانتين كي يخلع صفة الإنسانية على شخصيته. مع أن هوليداي قاتل لكنه قادر على الإحساس بعمق، ومع أن كليمانتين امرأة راقية من بوسطن، تتمتع بالقوة التي تساعد على البقاء في بلدة تومستون المتخلفة بالرغم من تخلي خطيبها عنها. تؤدي هذه الشخصيات الثلاث وتناقضاتها إلى إثارة الحب والمشاعر الكامنة في فيلم "محبوتي كلمانتين". إن تطوير هذا المخزون من الإنسانية وسط الغرب الأمريكي الضاري قبل خضوعه لسلطان القانون كان هدف فورد في تفسيره للقصة.

أودّ ذكر صفة إضافية أخرى عن تفسير جون فورد للسيناريو. كان فورد وسط التراجيديا والكآبة يسعى دائماً لزجّ حس الفكاهة من أجل خلع صفة الإنسانية على الشخصيات والحبكة. يحوي فيلم "الباحثون" شخصية باسم موس هاربر الذي خطفه الهنود لكنه نجا من التعذيب والموت بأن تظاهر بالجنون. عندما يكتشف إيثن أن هنود الكومانتشي سرقوا الماشية لإبعاد الرجال عن المزرعة كي يتسنى للهنود شن غارة القتل والتكيل، يؤدي موس هاربر رقصة الحرب الهندية. كما يكون حاضراً عندما يكتشف إيثن جثتي شقيقه وزوجته. كان قصد فورد بحضور موس في أصعب لحظات "الباحثون"

تأليف جو الفيلم. هذا التركيب الذي يجمع بين التراجيديا والفكاهة هو صفة أخرى من صفات وخصائص مقاربة فورد لتفسير نص السيناريو .

عودة إلى المقاطع التي اخترناها. اثنان منها يوضحان القصد من الانحراف عن الخط الرئيسي للقصة أو الحكمة. من أشهر مشاهد "محبوبيتي كليمانتين" توجه الأهالي صباح الأحد لأداء الصلاة في المكان المقرر لبناء كنيسة البلدة (راجع كتاب "عن جون فورد" بقلم ل. أندرسون، بليكسس، ١٩٨١). تذهب كليمانتين في هذا المشهد بصحبة وايت إيرب لأداء صلاة الأحد، لكنها في الواقع ليست صلاة، إذ لا يوجد كاهن من الكنيسة لإقامة الطقوس الدينية. عندما يشير أحد زعماء المجتمع المحلي إلى أنه لم يقرأ شيئاً في الإنجيل ينهي عن الموسيقى، تتحول طقوس الصلاة إلى ساحة رقص. تدور أحداث المشهد على منصة تشكل الأساس لكنيسة المستقبل. لكن يبدو أن ما تم تأسيسه وإنجازه من بناء الكنيسة هو خزان الماء البرجي وسارية علم الولايات المتحدة. يطلب وايت إيرب الخجول من كليمانتين أن ترقص معه، وما أن يباشرا الرقص حتى يجزم الأهالي أن كليمانتين باتت فتاة عمدة البلدة.

يتألف المشهد من قسمين، يعرض أولهما كيف يشق وايت إيرب وكليمانتين طريقهما معاً سيراً على الأقدام عبر البلدة وصولاً إلى الموقع المقرر لتشييد الكنيسة، ومن ثم الرقص في الموقع نفسه. يهدف المشهد إلى تأسيس نوع من اللياقة في بلدة تعج بالفوضويين المخربين الذين يتطلب سوء سلوكهم الدائم مأمور شرطة مثل وايت إيرب. ينطوي المشهد على حس فكاهة لافت، إضافة إلى ملاحظات وتعليقات زعيم المجتمع المحلي التي تبدو في أحسن أحوالها تعليقات لا علاقة لها بالكنيسة أو الأمور الدينية. تعلق كليمانتين في مستهل حديثها مع وايت إيرب على رائحة هواء الصحراء المنعشة صباحاً، فيجيبها وايت قائلاً: "الرائحة تفوح مني ... إنه عطر الحلاق". فقد كان يضع عطراً استخدمه الحلاق بعد قص شعره. تخفف هذه التعليقات الفكاهية من حدة التوتر الواضح على وايت إيرب الخجول بحضور كليمانتين.

تركز حبكة "يمكن الاستغناء عنهم" على رد الأسطول الحربي الأمريكي (ولا سيما قادة زوارق الطوربيد) على الغزو الياباني للفلبين. مع أن المشاهد الكثيرة التي تصور المعركة رائعة ومثيرة للإعجاب، يركز الجزء الأكبر من الفيلم على خيبة أمل قائدي زوارق الطوربيد في المهام الموكلة إليهما لأنها برأيهما مهام بالكاد تؤثر على مجريات الحرب. لكن أداء الواجب في ظل تلك الظروف يتطلب احترام التسلسل القيادي بصرف النظر عن المشاعر الشخصية. يوجّه المخرج اهتماماً ملحوظاً أيضاً إلى روح المنافسة والصداقات الحميمة التي تنشأ بين أفراد طاقمي الزورقين الحربيين من أعلى إلى أدنى رتبة بدون أي تمييز. هذه الصداقات الحميمة هي التي تساند أولئك الرجال في تحمل الذل والخسائر التي يتكبدونها في المعركة. أحد أكثر المشاهد المؤثرة في الفيلم هو المشهد الذي يقوم خلاله أفراد طاقم الزورق بزيارة زميلهم الذي يحتضر في المستشفى. مع أنهم يتظاهرون بأن الأمور كلها تسير على ما يرام، ينتهي المشهد بإقرار صريح بين قائد الزورق جون بريكلي والجندي المستلقي على فراش الموت حين يودع كل منهما الآخر من دون ذرف أي دموع.

المشهد الذي يعرض وصول راستي راين إلى المستشفى لتلقي العلاج بعد إصابته ولقائه بالمرضة ساندي التي تتولى رعايته وتقع في غرامه هو مشهد لا يضيف أي شيء لحبكة الفيلم، لكنه من أقوى مشاهد الفيلم وأشدّها تأثيراً. يركز المشهد على أربع شخصيات: راستي، وضابط آخر مصاب، والمرضة ساندي وطبيب المستشفى. نلاحظ ببساطة سوء تصرفات راستي لأنه مريض، في حين يقتصر دور الضابط الآخر المصاب على التلميح إلى أن كل مريض يقع في غرام ساندي. أما جهود الطبيب والمرضة فتتصب فقط على رعاية المصابين، وترتقي بذلك أفعالهما والتزامهما إلى مستوى يفوق أداء الواجب في تلك الظروف. المستشفى هو عبارة عن حظيرة طائرات تم تحويلها إلى مستشفى ميداني، والإنارة فيه ضعيفة وتصبح خافتة

جداً بسبب الغارات الجوية المتكررة. وحتى لو اضطر الأمر إلى إجراء عملية جراحية، تقوم ساندي بتسليط ضوء مصباح الجيب على جراح المصاب كي تساعد الطبيب على إنجاز الجراحة اللازمة. ومثلما وافق جون بريكلي وراستي راين على العمل ضمن التسلسل القيادي، يؤدي هذا الفريق الطبي الاحترافي الصغير واجبه على أفضل وجه. فالطبيب والمرضة ملتزمان كل الالتزام بالحفاظ على حياة المرضى بالرغم من تقدم العدو نحوهما بما أن المستشفى يقع في منطقة حربية.

يؤسس المشهد نوعاً من الحسّ بالالتزام وأداء الواجب، وبالنسبة لساندي الحسّ بالحنو والشفقة على أولئك الرجال الذين دخلوا المستشفى أحياء وماتوا فيه. تعدّ هذه المشاعر بنظر جون فورد من أهم تفصيلات الحبكة كلها، والشخصية بالنسبة له تأتي في المقام الأول - طبقة الشخصية وقيمها ووجهها الإنساني. هذا هو خيار السرد الذي يكمن في إبداع جون فورد.

توجيه الممثلين

تختلف مقاربة جون فورد للممثلين اختلافاً ملحوظاً عن معاصريه، أمثال هاورد هوكس وهنري هاثواي واهتمامهما الواضح في تطوير مرونة أداء ممثليهم أو منحى شخصيتهم، على عكس فورد الذي كانت توقعاته وآماله من أداء الممثلين محدودة للغاية. كي نفهم مقاربة فورد لتوجيه الممثلين، ينبغي أن لا نقلل من شأن اعتماده على اختيار الممثلين لأنه كان يميل أساساً إلى اختيار النوع. بالنسبة للأدوار الرئيسية انجذب فورد للممثل الذي يتمتع بصفات شخصية مميزة، مثل عنفوان وكياسة هنري فوندا، وتصميم وشغف جون واين. ولاغرو أن هذين النجمين شكلاً شخصيتيهما السينمائية الرئيسية من خلال العمل مع جون فورد. ومن اللافت أيضاً أن أيّاً من هذين الممثلين لم يتمتع بشخصية عصرية خاصة، ما جعلهما ملائمين لأدوار أفلام فورد التي كانت أحداثها في أغلب الأحيان تدور في الماضي.

أما بعض الممثلين الذين اتسموا بالحدثاء، أمثال ويليام هولدن وريتشارد ويدمارك وسال مينيو، فكان تعاونهم مع فورد أقل فاعلية، إذ كان من المفروض أن يتمتع ممثلو فورد بمظهر "تجاوز الزمن".

من الصفات الأخرى التي ميزت اختيار فورد للممثلين هو التركيز دائماً على نمط معين من الرجال - الرجل الصارم الذي يعرف تذوق الكحول، أو على الأقل الذي يبدو كذلك. ومن اللافت أن فورد نادراً ما ركز اهتمامه على العنصر النسائي في أفلامه (مع أن فيلمه الأخير حمل عنوان "سبع نساء"). مورين أوهارا كانت إحدى الممثلات التي تكرر ظهورها في أفلامه، والوحيدة بين الممثلات التي تمتعت بأداء أدوار متعددة الأبعاد في أعمال فورد. كان تركيز فورد على الرجال أمراً لا مفرّ منه.

طور فورد مع مرور الزمن فرقة تمثيلية متنوعة في أدائها كمر استخدامهما في أفلامه. فيكتور ماكلافن وجون كارادين وجورج أوبراين وآندي ديفين وبن جونسون وهاري كاري (الابن) كانوا ممثلين تكرر ظهورهم في أفلام جون فورد الذي أسند إليهم أدواراً ثانوية مهمة، وغالباً بهدف طرح حس الفكاهة في السرد. ففي "ثلاثية فرسان" فورد، على سبيل المثال، لعب ماكلافن دور رجل مدمن كحول بهدف إضافة عنصر الفكاهة فقط.

إضافة إلى اختيار الممثلين، تميز عمل فورد معهم بعرضهم عموماً كشخصيات عاطفية وحساسة، سواء كان عمله مع فنان مثل آلن ماوبراي الذي لعب دور الممثل في فيلم "محبوبتي كليمانتين"، أو مع مفكر مثل جيمس ستوارت في فيلم "الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالنس". نتيجة لذلك، شخصيات فورد لم يكن لديها منحنى شخصيات تقليدية، فهي ليست شخصيات متحولة بقدر ما هي ملهمة. مع أن جون بريكلي (روبرت مونغمري) هو نفسه قائد ملتزم بالتسلسل القيادي من دون اعتراض، جعله فورد يظهر أيضاً كرجل يتمتع بإحساس عميق بقصد أن يكون الشخصية التي تعبّر عن مشاعر

الآخرين - من أجل الحماسي راستي الذي يريد الشفاء للعودة إلى المعركة؛ ومن أجل الممرضة ساندي بمشاعرها الرقيقة وحبا لكل المصابين من طاقم زورق الطوربيد الذين تتولى رعايتهم في المستشفى باعتبارهم ضحايا لا ذنب لهم إلا المشاركة في الحرب. عند مرور تلك اللحظات في الفيلم، يتضح تدريجياً أن بريكلي قائد رائع يهتم بأمر الآخرين ويعاني الخسائر بصمت متمسكاً بكرامته وكبريائه.

إن اختزال منحنى الشخصية يجعل شخصيات فورد أقل واقعية مقارنة بشخصيات إيليا كازان الذين تتجلى واقعتهم على المستوى السيكولوجي. تبدو الشخصيات أنها تسمو فوق الواقعية لتصبح كرموز - رجل القانون المحترم وايت إيرب في "محبوتي كليمانتين"، وإيثان إدواردز العاطفي في "الباحثون" الذي أثبت أنه رجل قادر على ترويض تكساس للأجيال القادمة.

يستند الأداء إذاً إلى المشاعر ضمن نطاق ضيق جداً. رينغو الذي جسده الممثل جون واين في فيلم "عربة السفر" (١٩٣٩) يختلف اختلافاً كبيراً عن رينغو بأداء الممثل غريغوري بك في فيلم المخرج هنري كينغ "المقاتل". فالدور الذي لعبه غريغوري بك مركّب من الجانب النفسي، وواقعي في نطاق المشاعر التي يعبر عنها رينغو، أما رينغو فيلم فورد، فهو مجرد عاطفي بالقدر الذي يجعله يكره ويقتل، وعاطفي بالقدر الذي يجعله يقع في غرام امرأة. بمعنى آخر، الشخصية التي صورها فورد مندفعة ومقنعة، بينما الشخصية التي صورها كينغ فياضة بالعواطف والمشاعر، وبذلك نجد "رينغو" فيلم فورد كلاسيكياً، في حين يصبح "رينغو" فيلم كينغ دراسة حالة نموذجية مثيرة للاهتمام.

إدارة عملية التصوير

كانت إدارة جون فورد لعملية التصوير مميزة مثل تعاونه المثمر مع ممثليه. مع أن فورد وأيزنشتاين وديفيد لين وكوروساوا يمكن النظر إليهم على أنهم من أعظم المخرجين القادرين على الفهم المرئي الإبداعي في عالم

السينما، فقد اختلف فورد عن غيره في هذا المجال. لم يعول فورد كثيراً على سرعة إيقاع اللقطات والمونتاج مثل أيزنشتاين ولين وكوروساوا، بل فضل استخدام الكاميرا المستقرة. كانت لقطاته العامة من أبرز صوره، وكان استخدامه للقطات القريبة قليلاً ومحدوداً. بالرغم من هذا المنهج البصري المعتدل، مال فورد إلى التجريب بكثرة في مجال الإضاءة وديكور التصوير.

لفهم العلاقة بين فكرة المخرج (المفهوم الشعاري للبطل)، سنبحث أربعة جوانب مختلفة للمؤثرات والمعطيات البصرية في أفلام فورد، وكيف أسهم كل جانب منها في فكرة المخرج. نبدأ أولاً باللقطة العامة في المشهد المختار من فيلم "الباحثون". لطالما كان فورد بارعاً جداً في تصوير اللقطات العامة، مثل اللقطة التي تصوّر توم جود أثناء سيره على الطريق في بداية فيلم "عناقيد الغضب"، والمسير العسكري تحت العاصفة البرقية في فيلم "كانت ترتدي شريطاً أصفر"، وحادث منجم الفحم وانتظار النساء لسماع أي أخبار عن الناجين في فيلم "كم أخضر وادينا!". إن الجزء الأكبر من عملية البحث عن الماشية المسروقة في فيلم "الباحثون"، وكذلك اكتشاف مكيدة غارة القتل والتتكيل، ودفن أفراد عائلة إدواردز، والبحث عن الفتاتين الناجيتين من المجزرة، هي جميعها أحداث صوّرها فورد ضمن لقطات عامة (لقطات بعيدة). وفي تصوير مشهد "وادي النصب التذكاري"، جعل فورد الرجال يظهرون صغار الحجم في أسفل إطار الصورة أثناء تقدمهم على جيادهم نحو الكاميرا بحيث تغمرهم السماء من فوقهم والصخور من حولهم. كما أن تصوير فورد لهذه المشاهد عند الغروب أو الفجر يعطي إطار الصورة صفة سحرية وكأنه في عالم غير العالم الواقعي، أو يمكننا وصفه بإطار الصورة "الشاعري". بما أن فورد لا يسرّع هذه المشاهد كي لا يوحي ضمناً ما سيحدث، فالجمهور يجهل ما سيظهر في الأحداث التالية. نشاهد، مثلاً، في لقطة بعيدة جداً رجلاً يمتطي حصانه على قمة هضبة ويلوح بيده للرجال الآخرين كي ينضموا إليه. تبين لقطتان لاحقاً كيف اكتشف إيثان وخمسة من

رجالہ الماشیۃ النافقۃ، ثم نعلم فی لقطۃ تالیۃ أن رمحاً من ہنود الکومانٹشی قد أصاب ثوراً من قطع الماشیۃ بطعنۃ قاتلۃ. من أجل تحدید المشهد بعنوان ("إنہا غارۃ الموت!")، ینتقل فورد أخیراً إلى تصویر لقطۃ متوسطۃ. فسرقۃ الماشیۃ كانت مجرد حیلۃ لإبعاد الرجال عن المزرعۃ. بعد أن یتجه نصف الرجال تقریباً إلى مزرعۃ جورغنسن، ینتقل فورد إلى تصویر ردود الفعل. ینطلق مارتن المذکور علی حصانہ فی محاولۃ لإنقاذ والدیہ بالتبني، بینما ینزع إیٹان السرج عن حصانہ کی یطعمہ ویسقیہ. وبینما ینظف إیٹان حصانہ بالفرشۃ، ینتقل فورد فجأة بلقطۃ قریبۃ تصور إیٹان وتغطي عینیہ کما لو أنها تحجبنا عن آلامہ. بما أن الجزء الأكبر من المشهد مصور بلقطات عامۃ (لقطات بعيدۃ)، فإن اللقطۃ القریبۃ تبدو مبهرة، ما یجعلنا نتفهم إیٹان ونشعر به أيضاً.

لننتقل الآن من اللقطۃ العامۃ الساکنۃ والمبسطة فی فیلم "الباحثون" إلى لقطۃ عامۃ تتسم بمزید من الحركۃ فی "محبوبتی کلیمانٹین". أقصد بکلمۃ حركۃ فی هذا السیاق، الحركۃ داخل إطار الصوره، إضافة إلى حركۃ الكامیرا. تجري أحداث المشهد فی "محبوبتی کلیمانٹین" بطریقۃ مبسطة کما فی فیلم "الباحثون"، إذ یبدأ المشهد بمحادثۃ بین وایت ایرب وکلیمانٹین فی الصبح الباكر وفي الخلفیۃ صباح الصحراء المشرق، ثم یبدأ أن التحرك باتجاه موقع الكنيسۃ لأداء صلاه صبح الأحد بینما تتقدمہما الكامیرا بالحركۃ لتتابع عملیۃ التصوير. هذا الإحساس الذی تولده تلك اللقطۃ مفاجئ، کما لو أن وایت وکلیمانٹین یسیران معاً فی ممشی الكنيسۃ باتجاه القسّ لعقد قرانہما. وهذا الإحساس ناجم عن ندرۃ أو قلۃ استخدام لقطات الكامیرا المتحرکۃ إلى هذا الحد المفرط. اللقطۃ التالیۃ هی لقطۃ عامۃ (لقطۃ بعيدۃ) یظهر فی خلفیتها موقع تشييد الكنيسۃ، حیث یتوجه الأهالی لأداء صلاه صبح الأحد. عندما یدخل وایت وکلیمانٹین فی اللقطۃ، ندرك مدى اتساع السماء فی إطار الصوره. تحت منظر السماء، علم البلاد وأساس تشييد الكنيسۃ. الصوره

مبسطة ورمزية ومعبرة عن طقوس دينية تقليدية. الإحساس العام هو أن وايت إيرب وكليمانتين يسيران نحو كنيسة المستقبل.

ينتقل فورد بالتصوير فجأة إلى المواطن الواعظ الذي يدير الطقس الديني، ولكن كما يحدث غالباً في أفلام فورد، الموسيقى هي التي تشكل الطقس الديني بدلاً من الكلمات. وكما في "ريو غراند" و"كانت ترتدي شريطاً أصفر" و"كم أخضر وادينا!"، فإن الموسيقى تمنح صوتاً للشعور الذي يحاول فورد تأسيسه. هذا الشعور في "محبوبتي كليمانتين" هو متعة الاجتماع سوية والأمل بأن تصبح تومستون مجتمعاً محلياً في المستقبل بدلاً من بلدة غير خاضعة لسيطرة القانون، ومركزاً لمجتمع قويم بدلاً من بؤرة للخطايا، وهي صورة مثالية بعيدة عن واقعها الحالي.

استخدم فورد لقطة متوسطة عندما يراقب وايت وكليمانتين الرجال والنساء يرقصون معاً بمنتهى الحيوية، ثم يطلب من كليمانتين ببطء أن تكون شريكته في الرقص أسوة بالآخرين. يصور فورد رقصهما معاً بلقطة بعيدة عن طريق كاميرا ثابتة في مكانها. يظهر في إطار الصورة منظر السماء وأساس الكنيسة ووايت إيرب المتشنج يرقص مع "سيدته الجميلة". وكما في "الباحثون"، ليس ثمة سرعة في تصوير هذا المشهد بفيلم "محبوبتي كليمانتين". الحركة داخل إطار الصورة شكلية، بينما كانت حركة الكاميرا في اللقطة المصورة أولاً في سلسلة المشاهد نفسها تتميز بحيوية تجعلنا نشعر بها في أعماقنا. يؤدي عكس الحركة إلى نقل المشهد من حالة الشعور إلى الطقوس، ما يوحي بانتقال تومستون من ماضيها إلى مستقبلها. ينقل هذا التركيب البصري وموقع الكاميرا الثابت محتوى السرد إلى الموسيقى. يوحي المشهد بمستقبل البلدة ومستقبل العلاقة بين وايت وكليمانتين. إن الحركة الشاعرية ضمن المشهد تدمج الشخصية مع المكان، وتضفي زاوية الكاميرا المنخفضة في جميع اللقطات التي تصور الأحداث عند موقع تشييد الكنيسة صفة بطولية تخلق الثقة في رؤية جميع المشاركين في الطقس الديني.

ركزنا حتى الآن على الخيارات التركيبية التي استخدمها فورد لدعم فكرة المخرج الخاصة به. أما الآن فسنبحث كيفية استخدامه للإضاءة والإدارة الفنية لدعم أفكار الصور الشعرية والبطولية. تدور أحداث مشهد المستشفى بفيلم "يمكن الاستغناء عنهم" في حظيرة للطائرات. يتضح تدريجياً شكل المستشفى الطويل والمستدير من خلال إضاءة غير منتظمة، حيث تبدو أقسام كاملة من حظيرة الطائرات التي تم تحويلها إلى مستشفى بلا إنارة. تظهر معظم الشخصيات بإضاءة خافتة في عدد من مشاهد هذا المقطع. فالضوء موجه على أقدامهم أو على وجوههم في حال الوقوف في أماكن محددة. نشعر دائماً بمصدر الضوء. المصابيح الخافتة موجودة في أغلب الأحيان في خلفية اللقطة، بحيث تبدو الخلفية مغمورة بالضوء، على عكس مقدمة الصورة المعتمدة. ينسحب المبدأ نفسه على مصدر الضوء خلال غارة جوية حين تتجنب عدسة الكاميرا تصوير المصابيح ليصبح مصدر الضوء مثل مصباح الجيب الذي تستخدمه ساندي أو الطبيب عند اللزوم. ينتقل فورد في هذا المشهد، على عكس المشاهد السابقة في المستشفى، إلى استخدام اللقطات القريبة كي يسجل مشاعر ساندي أثناء مشاركتها في العمليات الجراحية بما تنطوي عليه من فرص الحياة أو الموت.

عموماً تكون صورة المستشفيات في أذهاننا مضاءة بإفراط حيث لا يوجد شيء مخفي، أما فورد فقد عرض المستشفى كمكان تجريدي كما لو أنه يوحي لنا بأن غياب الضوء يعني غياب الحياة، وفي حال وجود ضوء شديد، تفيض المشاعر والحنان. استطاع فورد من خلال هذه الأفكار المتناقضة أن يبتكر صورة مجازية في المستشفى عن الحياة في زمن الحرب، بمعنى أن الحياة تتألق بسطوع وإشراق لكنها محاطة بالظلام، وهي صورة مجازية شاعرية تحرك المشاعر بمنتهى الفاعلية.

استخدم فورد أسلوبية هذا النوع من الإضاءة في فيلمه "عناقيد الغضب". تبدأ قصة ميولي في بيت جود. فقد عاد جود من السجن بعد

إطلاق سراحه ليكتشف أن والديه قد جرى تهجيرهما من المنزل. المنزل غير مزود بالكهرباء، وضوء الشموع هو الضوء الوحيد المنعكس على جود والكاهن وميولي ضمن لقطات قريبة تصور كل واحد منهم بشكل مستقل. تلقي الشموع حزمة ضوء ضيقة وخفاقة، ما يجعل التباين الشديد يضيف حالة تضارب ممتع على وجوه تلك الشخصيات وعلى القصة التي نستمع إليها.

يتم سرد قصة ميولي ضمن مشهدين واضحين. يقوم عمدة البلدة في أحد هذين المشهدين بإخطار ميولي وعائلته للرحيل. يحاول ميولي الساخط أن يعرف الشخص الذي إذا قتله، تتوقف عملية الترحيل. يخبره العمدة أن المصرف في تولسا هو المسؤول عن إخلاء الأراضي وترحيل السكان نتيجة حبس الرهون العقارية، وأن المصرف هو الذي أوعز بهدم المنزل. يصبح مصرف تولسا بذلك خصماً لا وجه ولا روح له. تأتي البغال والجرارات في المشهد التالي لهدم المنزل، لكن ميولي المسلح يواجه هذه المرة عدواً ملموساً. سائق الجرار هو أحد جيران ميولي، وعندما يسأله ميولي كيف تسول له نفسه القيام بهذا العمل المشين (هدم المنزل) ضد جيرانه، يجيب الرجل أنه يؤدي هذه المهمة مقابل أجر يومي قدره ثلاث دولارات وهو بحاجة للمال كي يعيل أسرته. يتابع سائق الجرار عمله ويهدم المنزل، أما ميولي الحزين فيلتقط حفنة من التراب والدموع في عينيه ويتساءل في نفسه كم من أفراد عائلته ماتوا في سبيل هذه القطعة من الأرض التي لم تعد ملكاً له بعد الآن.

يُعرض المشهد ضمن لقطات عامة مصورة بأسلوبية مميزة تبين ميولي وعائلته مسمّرين في مكانهم، حيث تبدو ظلالهم في ساعات الصباح الباكر طويلة ومعتمدة. يوفر التصوير في هذه الساعة المبكرة من النهار تبايناً ملحوظاً يجعل كل ما هو أبيض يتألق بشدة، وكل ما هو أسود معتم للغاية. تبدو البساطة في صميم صور اللقطات المأخوذة بوضعية كاميرا أعلى من مستوى العين، وتتجه العدسة نحو الأسفل إلى أولئك الضحايا، ضحايا الخصم

الذي لا وجه له. يركز فورد على اللقطة التي تنهمر فيها دموع ميولي حزناً على الموقف، قابضاً بيده على حفنة من تراب الأرض التي كانت يوماً مزرعة عائلته. إن الشغف الذي تجسده شخصية ميولي وتصميمه هو شغف بطولي يجعل المأساة أشد وضوحاً، لكنها ليست مأساة سياسية كما في رواية شتاينبك، وإنما مأساة إنسانية. لقد ارتقى فورد بتلك المشاهد إلى مستوى أسمى من الصفة السياسية للرواية من خلال استخدام أسلوب بصري شعري.

كان جون فورد شاعراً عظيماً بين المخرجين، ولا يماثل شغفه بشخصياته إلا المخرج الياباني أكيرا كوروساوا والمخرج الهندي ساتياجيت راي. إن الشيء الذي يرتقي بعمل فورد إلى هذا المستوى هو فهمه العميق بأن الوسيلة البصرية للسينما هي وسيلة سردية لها مكنونات شعرية. وفي هذا السياق ينتمي فورد إلى مجموعة مميزة جداً من المخرجين تضم سيرجي أيزنشتاين والكسندر دوفشينكو. وفي يومنا هذا قلة فقط من المخرجين يطمحون إلى إبداع شعر سينمائي مماثل لشاعرية فورد. مع أن زانغ ييمو بفيلمه "بطل"، وبيتر واير بفيلمه "الشاهد" يماثلان فورد في ذلك الإبداع، يظل جون فورد مخرجاً فريداً من نوعه.

الهيئة العامة
السنوية للكتاب

الفصل الحادي عشر

جورج ستيفنز: الشخصية الأمريكية - الرغبة والضمير

مقدمة

بدأ جورج ستيفنز مهنته، مثل جون فورد، بتصوير الأفلام القصيرة. ففي عام ١٩٢٧ أخرج أفلاماً كوميدية قصيرة مع لوريل وهاردي. مع أن ستيفنز بدأ العمل كمصور سينمائي، سجل بواكير عمله في الإخراج في عام ١٩٣٠، وكان آخر فيلم أخرجه في عام ١٩٦٨ بعنوان "اللعبة الوحيدة في البلدة". وبين هذين التاريخين صنع أفلاماً مهمة في مجال الأفلام الاستعراضية، مثل فيلمه "رمن موسيقى السوينج" (١٩٣٦)، وأفلام كوميديا الموقف، مثل فيلمه "الأكثر مرحاً" (١٩٤٣)، وأفلام المغامرات والحركة، مثل فيلمه "غونغا دين" (١٩٣٩)، وأفلام رعاة البقر، مثل "شين" (١٩٥٣)، والميلودراما، مثل "مكان تحت الشمس" (١٩٥١). سواء أكان عمل ستيفنز منفذاً على نطاق متواضع ("ليس آدمز"، ١٩٣٥)، أم على نطاق ضخم ("العملاق"، ١٩٥٦)، فقد تمتعت أفلامه بقوة عاطفية اتسمت بها أعمال مخرجين مهمين بدءاً من دي. دبليو غريفيث وصولاً إلى إيستمان زابو.

يتطلب فهم أهمية ستيفنز في الإخراج السينمائي نظرة فاحصة لفكرة المخرج الخاصة به. كان جورج ستيفنز مهتماً بما أطلق عليه مصطلح "الشخصية الأمريكية"، لكنه لم ينشغل برموز جون فورد الشعرية، أو نظرة

فرانك كابرال الشعبية الرومانسية. من الواضح أن اهتمام ستيفنز تركز على نظرة مركبة للشخصية الأمريكية. تبرز صفتان متناقضتان في عمل ستيفنز: صفة الرغبة، وفي الجانب الآخر، صفة الضمير. تدمج هاتان الصفتان أحياناً في شخصية واحدة، ولكن كيفما كانت طريقة ستيفنز في عرض الرغبة والضمير، فقد استطاع أن يفحص بعناية الجوانب المتعددة للشخصية الأمريكية بكل تناقضاتها - المثالية مقابل المصلحة الشخصية، والمجتمع الطبقي مقابل مجتمع المساواة، والكرم مقابل الجشع. النتيجة هي غموض شديد ومصادقية عاطفية. ومهما كان نوع الأفلام التي عمل عليها ستيفنز، فقد كان قادراً على ابتكار منحى شخصية ومنحنى درامي لهما ترتيب ترامني عاطفي، وكانت النتيجة سلسلة من الأفلام المميزة في السينما الأمريكية من حيث المزج بين الطموح والنجاح فنياً وتجارياً. واستمرت روح تلك الحوافز تنبض بالحياة على يد ابن ستيفنز، جورج ستيفنز (الابن)، الذي أسس المعهد السينمائي الأمريكي في عام ١٩٦٨. كما قام جورج ستيفنز (الابن) بتصوير فيلم تسجيلي يوثق أعمال والده حمل عنوان "جورج ستيفنز: رحلة صانع أفلام" (١٩٨٥). وقد صدرت مجموعة لقاءات مع جورج ستيفنز في عام ٢٠٠٤ ضمن كتاب بعنوان "لقاءات مع جورج ستيفنز" بإعداد بي. كرونن، مطبعة جامعة ميسيسيبي، وهو كتاب يتيح لنا الفرصة لإلقاء نظرة ثانية على أعمال ذلك المخرج العظيم. سنركز في هذا الفصل على خمسة مقاطع من أعمال ستيفنز توضح فكرة المخرج الخاصة به.

"أليس آدمز" (١٩٣٥)

الفيلم مقتبس من رواية الكاتب بوث تاركنتون التي ترصد قصة حسناء فقيرة في الغرب الأوسط بالولايات المتحدة تطمح لأن تصبح ذات شأن في المجتمع. يركز الفيلم على الفرصة المتاحة أمام أليس (كاثرين هيبورن) كي تتطلق في سعيها لتحقيق حلمها. تتعرف أليس إلى شاب ثري (بأداء فريد ماكيميري) يشعر بالسأم من حياته الاجتماعية المترفة. لم تقلح محاولة أليس

وعائلتها بالانتقال إلى حال أفضل من واقعهم الأصلي. المقطع الذي اخترته هو العشاء المشؤوم حين تقدّم أليس ذلك الشاب إلى عائلتها. كانت دعوة العشاء في أحر أيام السنة، والطعام عسير الهضم، وسلوك أفراد الأسرة هو أسوأ ما في الأمر. العشاء بالنسبة لأليس كابوس يتحقق.

"غونغا دين" (١٩٣٩)

"غونغا دين" فيلم مغامرات وحركة (أكشن) تدور أحداثه في القرن التاسع عشر في شمال الهند حيث يقوم الجيش البريطاني بقمع انتفاضة أثارتها عصابة من المجرمين واللصوص. يركز الفيلم على ثلاثة رجال من الجيش البريطاني برتبة رقيب، ماكنزي (فيكتور ماكلافن) وكاتر (كاري غرانت) وبالانتين (دوغلاس فيربانكس، الابن). يريد السقاء الهندي غونغا دين (سام جاف) أن يصبح جندياً، وتحوله من سقاء إلى بطل عسكري يمنح الفيلم منحاه العاطفي. يتناول المقطع الذي سأبحثه الهجوم الذي تشنه عصابة اللصوص والمجرمين على قرية تانترابور. يقود الرقباء الثلاثة دورية باتجاه تانترابور لإصلاح عطل في خط إرسال البرقيات ومعرفة مصير حامية الجيش المتمركزة في البلدة. لكن الدورية تتعرض لهجوم العصابة نفسها التي دمرت الحامية العسكرية، حيث نشاهد الرقباء الثلاثة لأول مرة يخوضون قتالاً يظهر مدى ثقتهم بأنفسهم وما يتمتعون به من حس الفكاهة. يضيف هذا المشهد على الحدث جواً كوميدياً أو ساخراً بطريقة تجعل الاشتباكات مثيرة ومسلية في آن معاً، ويستمر هذا الجو الممتع حتى الفصل الأخير من الفيلم.

"الأكثر مرحاً" (١٩٤٣)

"الأكثر مرحاً" (١٩٤٣) فيلم من أفلام كوميديا الموقف تدور أحداثه في العاصمة الأمريكية واشنطن خلال الحرب العالمية الثانية. تعاني البلاد في تلك الفترة من نقص في وحدات الإسكان، ما يجعل كوني موليجان (جين

آرثر) تقرر تأجير نصف شقتها السكنية بدافع الواجب الوطني. يجذب إعلانها المنشور في الصحف العديد من الناس، لكن أحدهم يدعي أنه مالك الشقة ويطلب من الآخرين الرحيل لأن الشقة مؤجرة. عندما تعود كوني من عملها إلى المنزل، يقدّم ذلك الرجل الوسيم نفسه باسم بنجامين دينغل (نشارلز كوبرن) ويبحث معها موضوع الإيجار بطريقة تبين مدى قوة شخصيته. لا ترغب كوني بتأجير نصف شقتها إلى رجل، وتؤكد نتيجة تصادم شخصيتيهما حدساً كونياً حول الموضوع؛ لأن دينغل يعقد قصة الإيجار بتأجير نصف نصفه المستأجر من كوني إلى رجل آخر يدعى جو كارتر (جويل ماكري). لا تلبث الحياة أن تصبح أكثر تعقيداً عندما تشتعل نار الحب بين كوني وجويل. يلعب دينغل دور الخاطب، لكنه يقلل من شأن خطيبها جويل الذي يبلغ دخله السنوي ٨٥٠٠ دولاراً، ومع ذلك تجري كل الأمور بطريقة مبهجة بما أن القصة كوميدية. المقطع الذي سأتناول بحثه هو صباح اليوم الأول الذي ينتقل فيه دينغل للسكن في شقة كوني. الجانب الطريف في كوني أنها منظمة جداً في أمور حياتها، وقد أعدت برنامجاً يومياً للرجلين يجب عليهما اتباعه قبل أن يتوجه كل منهما إلى عمله. يقتضي برنامجها قيام الرجلين بالاستحمام واللباس وتناول طعام الإفطار خلال ٣٠ دقيقة فقط. لكن دينغل لا يستطيع الالتزام ببرنامج كهذا، ويؤدي تضارب مزاج كل واحد من الثلاثي إلى مشهد كوميدي كلاسيكي في الأداء والتوقيت، علماً بأن إخراج هذا المشهد قد تم تنفيذه من دون حوار وكأنه فيلم كوميدي قصير صامت.

"مكان تحت الشمس" (١٩٥١)

"مكان تحت الشمس" هو إعادة تصوير لفيلم المخرج ثيودور دريزر الصادر بعنوان "مأساة أمريكية". تدور أحداث "مكان تحت الشمس" في الجزء الشمالي من مدينة نيويورك، ويرصد قصة شاب طموح يدعى جورج إيستمان (مونتغمري كليفت) يسافر إلى شرق الولايات المتحدة للاستفادة من فرصة

عمل بعرض من عمه الثري. تبدأ وظيفة جورج في مصانع "إيستمان" بالعمل في قسم الشحن، ثم تتم ترقيته لاحقاً إلى منصب إداري. يلتقي جورج في قسم الشحن بالحسنة أليس (شيلي وينترز) ويبدأ معها علاقة غرامية بالرغم من تحذيره تجنب إقامة أي علاقات غرامية مع العمال بما أن معظمهم من النساء. يتعرف جورج فيما بعد إلى الفتاة الثرية والجميلة أنجيلا فيكرز (إليزابيث تايلور) وسرعان ما يبدأ معها علاقة غرامية. تعدّ هذه الحسنة فتاة أحلامه، وتمثل بالنسبة له الوسيلة السريعة لارتقاء السلم الاجتماعي من دون أن يتمتع بالمقومات اللازمة. لكن ثمة ما يعقد الأمور أمام جورج؛ لأن أليس أصبحت حاملاً منه وتطالبه بأن يتزوج منها، وإذا رفض طلبها، ستفضح أمره أمام عائلته وأمام أنجيلا. يصطحب جورج أليس في رحلة بنية التخلص منها عن طريق إغراقها بما أنها لا تعرف السباحة، لكن نفسه لا تطاوعه على ارتكاب هذه الفعلة. تنهض أليس أثناء ركوبها القارب مع جورج وتسقط في الماء مصادفة وتغرق. تحقق الشرطة في الحادثة ويتم اتهام جورج بارتكاب جريمة قتلها. تجري محاكمة جورج وينتهي الفيلم بإعدامه. أما المقطع الذي سأتناول بحثه فهو زيارة جورج الأولى لقصر عمه. يلتقى جورج عرض العمل، لكن عائلة إيستمان بالكاد تتقبل هذا الشاب. يتم تقديم أنجيلا فيكرز في هذا المشهد لكنها لا تعبر جورج أي اهتمام. المشهد زاهر برموز حياة الأثرياء والطبقات الاجتماعية المتنوعة.

"العملاق" (١٩٥٦)

"العملاق" فيلم يرصد قصة جيلين في علاقة بين ليسلي ليتون (إليزابيث تايلور) من ميريلاند وجوردان بنديكت (روك هدسون) من تكساس. إن تلك القصة التي تتناول زواجهما وحياتهما في تكساس وخلافتهما حول المسألة العرقية ودور المرأة في المجتمع هي التي تجعل "العملاق" فيلماً يتخطى حدوده الإقليمية ويكتسب صفة العالمية. تبلغ الخلافات بين مبادئ وقيم

الزوجين نروتها في حياة أولادهما. تتجح ليسلي المتحررة فكرياً بتغيير زوجها من رجل منحاز إلى الآراء الاجتماعية السائدة حول المسألة العرقية إلى رجل يدافع عن كرامة حفيده الهجين الذي يعود أصل أحد والديه إلى المكسيك. يركز المقطع الذي اخترته على مشهد جنازة إينجل أوبريجون، وهو من أبناء تكساس ولكن من أصل مكسيكي فارق الحياة في الحرب العالمية الثانية وأعيد جثمانه إلى تكساس من أجل الدفن في مسقط رأسه. ينطوي المشهد على معنى خاص؛ لأن ليسلي استطاعت في بداية الفيلم تدبر الرعاية الطبية لطفل مريض ابن أحد العمال المكسيكيين في مزرعة بنديكت، المعروفة باسم رياتا. هذا الطفل الذي أنقذت ليسلي حياته هو إينجل أوبريجون.

تفسير نص السيناريو

إن وضع شخصية رئيسية في موقع يجعل فكرة المخرج أقرب ما يكون إلى الكمال كان أمراً مهماً جداً بالنسبة لجورج ستيفنز؛ لأن ذلك يعني ضرورة انعكاس الرغبة بمنتهى القوة والفاعلية في شخصيته الرئيسية. تريد أليس التي تعيش في بلدة صغيرة تصنفها في طبقة الفقراء الانطلاق إلى الحياة. سواء أكان ذلك يجعلها تتسلق السلم الاجتماعي من دون أن تتمتع بالمقومات اللازمة أم مجرد فتاة طموحة (الشخصية الأمريكية)، فهذا يعتمد على وجهات النظر المختلفة، إذ ينظر إليها أبناء الطبقة الأرستقراطية في البلدة على أنها تحاول تسلق السلم الاجتماعي من دون أن تتمتع بالمقومات اللازمة، بينما يعتبرها والدها درّة لا يعرف قيمتها أحد.

الرغبة في فيلم "مكان تحت الشمس" جزء لا يتجزأ من شخصية جورج إيستمان، ولا سيما أنه يريد حياة أفضل ويريد أن ينعم بمتعة الحب في حياته. لكن ضمير عائلته الأرستقراطية لا يجيز رغباته، كما أن أقاربه الأثرياء يندرونه بطريقة غير مباشرة بالترّيث فيما ينوي الإقدام عليه وإلا سينتروون منه.

لا يألو جورج ستيفنز جهداً كي يجعل جمهور المشاهدين يتواصل عاطفياً مع أليس آدمز وجورج إيستمان، إذ نجد أليس تبالغ في الاهتمام بوالدها ورعايته بالرغم من طباعه الحادة. وعلى نحو مماثل نجد جورج إيستمان تتبذه عائلته، فيسعى إلى مصاحبة أليس لأنه يشعر بالعزلة لا لأنه انتهازى يبحث عن إشباع رغبة جنسية سهلة المنال. يكتسب دور غريم البطل أهمية كبيرة في هذا الصدد، وهو دور يتمثل في نظراء جورج الأثرياء وعائلاتهم الذين يرفضون أليس آدمز وجورج إيستمان.

الرغبة في فيلم "العلاق" حاضرة في الشخصية الرئيسية، جوردان بنديكت وجيت رينك (جيمس دين). جوردان رجل ثري ذو مكانة اجتماعية مرموقة وراسخ النفوذ. تتمثل رغبته في المحافظة على امتلاك هذا النفوذ. عندما تمنح شقيقة جوردان بوصيتها قطعة أرض من أملاك عائلة بنديكت باسم جيت الفقير، يستغل الرجل الفرصة ويعمل على تلك الأرض بكد ثم يكتشف فيها أخيراً النفط ولا يصبح ثرياً فحسب، بل فاحش الثراء أيضاً. لقد قدم ستيفنز في فيلم "العلاق" هاتين الصورتين عن الشخصية الأمريكية من دون تعاطف ملموس، فرغبة كل منهما لا يمكن إشباعها وتصبح في النهاية رغبة مدمرة، لكن ما ينفذ جوردان هو زوجته ليسلي، أما جيت العازب فتحلّ عليه اللعنة نتيجة رغبته الجامحة. تمثل زوجة جوردان في فيلم "العلاق" الضمير بأفضل صورة. تواجه ليسلي بجرأة رجال تكساس بشأن مواقفهم إزاء المرأة وإزاء عمالهم ذوي الأصول المكسيكية. إن زيجات عائلة بنديكت وتاريخ العائلة نفسها هي قصة عن الرغبة إضافة إلى الضمير الموحى بمستقبل أفضل.

تتخذ الرغبة شكلاً مختلفاً في فيلم "غونغا دين". يؤطر ستيفنز الرغبة ضمن الحماس الصبياني الواضح في سلوك الرقيب كاتر. يتعلق كاتر بخريطة كنز ويعتقد أنه إذا عثر على ذلك الكنز سيصبح ثرياً ويستطيع أن يترك

الجيش ليعيش أخيراً حياة السيد الإنكليزي. أما زميله الرقيب ماكنزي فيرى أن الحياة العسكرية تلبي رغبته لأن الجيش بنظره يعني الصداقة الحميمة أكثر من أداء الواجب، وتتمثل رغبته في بقاء الثلاثي العسكري معاً (ماكنزي وكاتر وبالانتين). من جهة أخرى، بالانتين مرتبط بخطيبة وسيتترك الجيش قريباً ورغبته محصورة في فتاة أحلامه (جون فونتين). يشترك هؤلاء الشبان الثلاثة بموقف واحد حول صداقاتهم وعملهم، كما يتمتعون بالمهارات والإمكانات البدنية التي تجعل منهم مقاتلين مميزين، لكن جلّ ما يستهويهم هو نزعة المراهقة بحثاً عن لعبة الحرب كنوع من اللهو والتسلية من دون اللجوء إلى ممارسة العنف. إذًا، فالرغبة التي يسعى إليها هؤلاء الشباب في الفيلم هي متعة المراهقة في البقاء معاً.

تتجلى صفة الضمير في شخصية الرقيب كاتر؛ فهو الوحيد بين الآخرين الذي يهتم لأمر السقاء غونغا دين. يوطد كاتر علاقته مع ذلك الشاب تدريجياً ثم يوظفه لمساعدته في البحث عن الكنز. عندما يصادفان في طريقهما معبد اللصوص (الذي يشكل مصدر المجوهرات)، يرسل دين لإخطار الرقيبين ماكنزي وبالانتين كي يحضرا لإنقاذه. عندما يقع الرجال الأربعة أسرى في قبضة اللصوص المجرمين، يقوم كاتر الجريح بتجنيد غونغا دين لتحذير القوات البريطانية المقتربة حول الفخ الذي نصبه المجرمون للإيقاع بهم. يخرّ غونغا دين صريعاً بينما ينفخ البوق لإرسال إشارة تحذير للقوات البريطانية. إن ضمير كاتر هو الذي جعله يجند الشاب الهندي غونغا دين المنبوذ من قومه في خدمة الجيش، في حين نجد الرقيبين الآخرين لا يكثران لأمر دين.

ركز ستيفنز في "غونغا دين" على عرض جانب المراهقة في الشخصية الأمريكية، في حين كان عرضه في فيلم "الأكثر مرحاً" يتناول الجانب البالغ المتميز بعنفوان الشباب أيضاً في تلك الشخصية. يمثل بنجامين دينغل

الشخصية الأمريكية في كل جوانبها وطبيعتها المغامرة. تتجلى رغبة دينغل في حصوله على أي شيء يريده في أي وقت يشاء، وغالباً ما يتجلى ذلك عبر استغلال الآخرين. كما أن سنه تعطي فكرة خاطئة عن تصرفاته. فبدلاً من أن يتمتع بتفكير الرجل الناضج ورجاحة عقله وحكته، يمكن النظر إلى دينغل على أنه نسخة أكبر سناً من الرقيب كاتر من فيلم "غونغا دين"؛ فهو مليء بالرغبة لكنه يفتقر إلى ضمير كاتر. يتمثل الضمير في "الأكثر مرحاً"، كما في "العملاق"، في امرأة. هذه المرأة في "الأكثر مرحاً" هي كوني موليجان، لكنها فتاة عاقلة جداً في تفكيرها وفي الوقت نفسه مقيدة بطريقة تعوق قيامها بما هو عقلائي ومنطقي. يبدو كما لو أن ستيفنز يخبرنا من خلال هذا الفيلم الكوميدي أن التجاوزات يمكن أن تقطع شوطاً طويلاً في واشنطن البيروقراطية في زمن الحرب، وهو مكان يتطلب أسلوباً مثل أسلوب دينغل بمهاراته التنظيمية. وقد تبنى ستيفنز طبيعة دينغل المغامرة بصرف النظر عن حديثها، مشيراً إلى أننا نحتاج إلى النسخ الموجودة عن دينغل في العالم لمساعدة باقي الشخصيات على التعامل مع أمور الحب والحرب.

توجيه الممثلين

لم يعول ستيفنز كثيراً في توجيه الممثلين على عملية اختيار الممثلين بقدر اهتمامه بإمكانات ممثليه والبحث عن استراتيجيات يعوض بها عن نقاط ضعفهم (راجع ملاحظات حول تعاون ستيفنز مع جين آرثر في كتاب "لقاءات مع جورج ستيفنز" بإعداد بي. كرونن). كان ستيفنز يشعر بالارتياح والثقة بالتعامل مع الممثلين بما أنه يتحدث شخصياً من عائلة ممثلين. كان ستيفنز يأمل دائماً بالحصول على جوانب متميزة في أداء الممثلين بأفلامه، وخصوصاً الواقعية العاطفية والوجدانية. كما أدرك أن تلك الواقعية الوجدانية تأتي نتيجة تنسيق أداء جميع الممثلين حول الشخصية الرئيسية لتحقيق أقصى ما يمكن من التأثير. تشبه هذه الاستراتيجية تكوين فهم أفضل لشخص ما من

خلال مقابلة أفراد عائلته. إذا تأملنا في أليس آدمز، على سبيل المثال، نجد أنها مفعمة بالحياة، لكنها قلقة حيال منزلتها الاجتماعية، ومن المؤكد أنها جديرة بأفضل مما هي عليه. وإذا نظرنا إلى عائلتها، نجد والدتها طموحة جداً إلى درجة اليأس، إذ لا تكف عن لوم زوجها وحثه على تحسين أحوال الأسرة. من جهة أخرى، نجد والد أليس محبط للغاية لما يعانيه من ضغوط زوجته حتى إنه لا يخلع لباس النوم، إما مريضاً أو متفوقاً على ذاته لنصف الفيلم تقريباً. أما شقيق أليس فهو نقيضها تماماً؛ لأنه يقبل بطبقته الاجتماعية الدنيا ويجد فيها متعة كبيرة. يشكل كل من أليس ووالدها وشقيقها واقعية عاطفية وجدانية يمكن تمييزها بسهولة. نلمس الصفات نفسها في والدة جورج إيستمان في فيلم "مكان تحت الشمس"، وفي العائلات في فيلم "العملاق".

الصفة الثانية التي يغرسها ستيفنز في شخصياته الرئيسية هي رغبتها العميقة التي تحظى بتعاطف المتفرج وتفهمه. فنحن نستوعب تماماً رغبة جورج إيستمان بالتطور، وندرك أنه يرفض الحياة التي يرسمها له والداه لأنه يريد ما هو أكثر في الحياة، وكذلك الأمر بالنسبة لكل من الرقيب كاتر في "غونغا دين" وأليس آدمز وكوني موليجان. الجانب الآخر الذي يزيد حسّ تعاطف جمهور المشاهدين مع شخصيات ستيفنز الرئيسية هم الخصوم. فالخصم بالنسبة لأليس آدمز وجورج إيستمان هو عجرة المجتمع، وبالنسبة للرقيب كاتر هو النظام الطبقي البريطاني. من هذا المنطلق، تتضح رغبات الشخصيات الرئيسية لأنها ضحايا القيم الاجتماعية التي توفر الحماية لتركيب السلطة والنفوذ في المجتمع، وتعاقب المعوزين (شخصياتنا الرئيسية).

يتمتع ستيفنز أيضاً بحسّ استثنائي لمنحى الشخصية؛ فشخصيات أفلامه يتم اختبارها عن طريق الحكمة والشخصيات المناقضة ثم تتغير وتتحوّل. المجتمع في فيلم "مكان تحت الشمس" يعاقب جورج إيستمان بسبب رغبته، كما يتغير جوردان بنديكت من رجل عنصري إلى مدافع عن الفروق العرقية

في فيلم "العملاق". هذا التحول هو نتيجة ضغط زوجته ليسلي المستمر، والطفل الذي يُرزق به ابنه جودي وزوجته المكسيكية. أما كوني موليجان فتتحول من امرأة وحيدة وعقلانية إلى عاشقة ومعشوقة في فيلم "الأكثر مرحاً". الحافز في ذلك الفيلم هو بنجامين دينغل (وإحساسه المغامر). لقد حاول ستيفنز دائماً عند توجيه الممثلين أن لا يتمتع هذا التحول بالمصادقية فحسب، بل ويرضي أيضاً جمهور مشاهديه عاطفياً.

إدارة عملية التصوير

هناك نوعان من صانعي الأفلام المصنفين كمخرجين بارعين: (١) المخرج الذي يفضل مقاطع من مشاهد، مثل ألفريد هيتشكوك وديفيد لين وستيفن سبيلبرغ ؛ (٢) المخرج الذي يركز على المنحنى العاطفي للفيلم، مثل ماكس أوفولس ولوتشينو فيسكونتي وجورج ستيفنز. تميّز ستيفنز بأسلوبية ابتكاره للقطات المشاهد وكيفية مونتاج تلك اللقطات لأنه كان بارعاً في استخدام الكاميرا وإدارة عملية التصوير.

لاستكشاف فكرة المخرج، نبدأ بدراسة عمل ستيفنز في فيلم "مكان تحت الشمس" الذي تتجلى فيه فاعلية وضعية الكاميرا والإدارة الفنية. موقع التصوير هو قصر إيستمان حيث تم تثبيت الكاميرا في عمق المنزل الضخم، ويظهر في الخلفية البعيدة الباب الذي يدخل منه جورج إيستمان إلى منزل عمه. تحدد الأعمدة المنتصبة في بهو المنزل منتصف إطار الصورة وتنعكس ضخامة المكان. يجلس تشارلز إيستمان وعائلته يراقبون دخول جورج. يسير جورج باتجاه الكاميرا، وتبدو المسافة بينه وبين الكاميرا كأنها طويلة جداً. يطلب منه عمه الجلوس. الكاميرا مثبتة الآن في مكان قريب نوعاً ما من الأريكة التي تجلس عليها زوجة تشارلز وابنته. يجلس جورج على كرسي في الوسط. الكاميرا بعيدة عن عائلة إيستمان، بل وأبعد أيضاً عن جورج. لسنا قريبين من أي شخص في هذه اللقطة. المسافة بين أفراد عائلة إيستمان

وجورج مسافة فعلية واجتماعية أيضاً. المحادثة التي تجري بين الحضور غير مريحة. ندرك ثانية حالة الانفصال الموجودة بين أفراد تلك العائلة. تم تصوير المشهد بأكمله بلقطات عامة ومتوسطة، ما يجعل الشخصيات تبدو بعيدة عن بعضها تأكيداً لحالة التباعد القائمة بين أفراد العائلة الواحدة.

تدخل أنجيلا فيكرز مثلما دخل جورج. ينتقل ستيفنز بالتصوير فجأة إلى لقطة قريبة موجهة على جورج حين يلتفت وينظر إلى أنجيلا، ثم لقطة قريبة ثانية موجهة على أنجيلا حيث تقف قرب جورج، لكنها تتحدث إلى عائلته، ونلاحظ تتجاهلها لوجود جورج بعد النظر إليه. يتوجه الاهتمام والحركة في الغرفة إلى أنجيلا الآن. يتقدم شاب من أبناء العائلة بسرعة نحو أنجيلا ويقدم لها مشروباً ويتجاهل جورج أيضاً. تغادر أنجيلا بسرعة ثم يلحق بها بعض أفراد العائلة. عندما يهّم جورج بالمغادرة، يؤكد لشارلز إيستمان سروره بقبول فرصة العمل التي عرضها عليه. تشكل الإدارة الفنية في هذا المشهد المواد التي تتألف منها رغبة جورج إيستمان - منزل فاخر وضخم مثل منزل عمه، وحياة مترفة تشمل حساء مثل أنجيلا فيكرز. تشير وضعية الكاميرا إلى الفرق الموجود بين جورج وأسرته. لكن الكاميرا لا تصور جورج كضحية وإنما تشير بقوة إلى أن الحاضرين لن يجعلوا تحقيق رغباته أمراً سهلاً.

أضاف ستيفنز سرعة الإيقاع إلى مسألة وضع الكاميرا في المكان الملائم خلال هجوم عصابة المجرمين اللصوص والأوغاد على قرية تانترابور بفيلم "غونغا دين". ينحصر التركيز على ابتكار نوع من التشويق يبلغ الذروة خلال مشهد كامل من الحركة (الأكشن) مدته ١٢ دقيقة. جو المشهد متسق تماماً مع جو الفيلم - مغامرات حركية. من أجل خلق حسّ التشويق، تتابع الكاميرا مبدئياً الرقيب بالاننتين أثناء تفتيش القرية التي تبدو خاوية. تنتقل الكاميرا من لقطة عامة تأسيسية للقرية الخالية من السكان أمام جبال شاهقة في خلفية الصورة إلى لقطة متوسطة ذاتية ومتحركة تصور

الرقيب كما لو أن الكاميرا تزحف عليه من وسطه إلى قمة رأسه، وتتوقف أخيراً بلقطة قريبة موجهة على الرقيب. يدير بالانتين رأسه ويشاهد أحد جنوده يقف على سطح البناء للحراسة. عندما يلتفت بالانتين إلى الجبال، تبين اللقطة السريعة والمفاجئة نفسها قيام أحد أفراد العصابة بخنق الحارس، ثم ينتقل ستيفنز بلقطة تظهر الرقيب كاتر في مقدمة الصورة. نشاهد حارساً آخر في عمق الخلفية من دون تركيز الصورة عليه وهو يتعرض للخنق على يد مجرم آخر من العصابة، وبذلك يتم تأسيس الإحساس بالخطر.

عندما يدخل الرقيب بالانتين مبنى معتماً بسبب نوافذه المغطاة بالستائر، يكتشف بعض أتباع العصابة، فيجبرهم على الخروج من الغرفة وينشب بينهم عراك. يهرع الرقيبان ماكنزي وكاتر لنجدته ويستعدان السيطرة على زمام الأمور. يحدث العراك حتى هذه اللحظة بالأيدي من دون استخدام الأسلحة النارية، لكن زعيم العصابة يطلب النجدة وسرعان ما يتدفق أتباعه راكبين خيولهم نزولاً من الجبل ليشنوا هجوماً شاملاً.

الهجوم الذي يدفع الرقباء الثلاثة للهرب إلى سطح المبنى محدد بتفصيلات معينة، بما في ذلك انسحاب الرقباء إلى مجمع مزود ببوابة وصعودهم السطح هرباً من العصابة. تدور أحداث المشهد بوتيرة سريعة ويتخللها مواقف فكاهية. أثناء القفز فوق سطوح المباني، يتحطم أحدها وتعلق قدم الرقيب بالانتين. تشمل جهود الرقيب كاتر لإنقاذه رمي رزمة من الديناميت على عصابة المجرمين الذين يعيدون رميها على كاتر فتسقط بالقرب من بالانتين، يرميها كاتر ثانية لتنفجر قرب المجرمين. تؤكد الفكاهة في هذا الموقف أن أبطالنا الذين يفوقهم المجرمون عدداً ليسوا في خطر. يعبر غونغا دين مرة ثانية في هذا المشهد عن رغبته بأن يصبح جندياً ولا سيما أن في حوزته سلاحاً ويريد استخدامه، لكن الرقيب ماكنزي ينزعه منه. يحافظ هذا النوع من التفصيلات الدرامية على استمرارية السرد أمام المشاهدين.

المشهد ملموس جداً تحدده بسالة الرقباء الثلاثة. يحافظ ستيفنز على الجو الحركي من خلال استخدام التفاصيل الدرامية وسرعة الحركة في لقطات المشهد الواضح من وجهة النظر السردية. لقد أفرز موقع تصوير الفيلم فوائد بصرية وسردية مهمة للغاية، إذ أصبح علامة يهتدي بها المخرجون في هذا النوع من الأفلام، وخصوصاً سلسلة أفلام "إنديانا جونز" بإخراج جورج لوكاس وستيفن سبيلبرغ.

تتصف المقاطع التي استشهدنا بها من فيلمي "أليس آدمز" و"الأكثر مرحاً" بالسرعة والتوقيت المقتربين بنوايا مختلفة. بدأ ستيفنز مهنته في الإخراج بالعمل مع بعض الكوميديين، وخصوصاً ستان لوريل وأوليفر هاردي. لقد شكل ابتكار كوميديا على أساس فكاهي هزلي، وكوميديا على أساس تراجيدي (استجابات عاطفية قوية تتضمن الدموع والضحك) هدفاً واضحاً في أعمال ستيفنز المبكرة، مثل "أليس آدمز" و"الأكثر مرحاً". يكمن سرّ الإبداع في هذا المجال بأن يكون المخرج تفصيلاً جداً في وصفه كي يجعل المشهد يبدو منطقياً.

من المفروض أن يشكل مشهد العشاء في فيلم "أليس آدمز" ذروة آمال وأحلام أليس، وذلك حين تدعو آرثر الوسيم والثري لتناول العشاء في منزلها، وهي المرة الأولى التي يلتقي فيها أفراد عائلتها. أما بالنسبة لأليس فهي المرة الأولى التي تختبر فيها واقعها الجديد. لكن العشاء يتحول إلى كارثة وأسوأ كابوس في حياة أليس. إن تصوير هذا المشهد الطويل (١٠ دقائق) بمواقفه العاطفية والهزلية شكّل تحدياً صعباً لستيفنز.

نتناول أولاً التفاصيل التي اعتمد عليها ستيفنز: وجبة عشاء بأطباق متنوعة، مثل المقبلات والحساء والسلطة والطبق الرئيسي، وأخيراً الحلوى والفاكهة. الشيء اللافت أن كل أطباق هذا العشاء المهم بالنسبة لأليس هي أطباق غير ملائمة. فالمقبلات المؤلفة من كافيار ممدود على بسكويت رقيق

وهش هي نوع من التكلف في أسرة تطمح فقط للظهور بشيء يختلف عن واقعها الأصلي. أما باقي أصناف الطعام فهي عسيرة الهضم ومتخمة بالتوابل الحارة وغير ملائمة نهائياً ليوم يعدّ من أحر أيام السنة. كما يبدو ستيفنز دقيقاً في وصف الأدوار المتباعدة التي يلعبها كل فرد من الحاضرين على مأدبة العشاء. فالأم تشعر بالاثارة والحماس لأن آرثر قبل دعوة العشاء، وهي خطوة تعتبرها انتصاراً وتتصرف على هذا الأساس ... الأب لا يشعر بالارتياح في بذلته الرسمية، كما أنه يعتقد أن العشاء ليس مناسبة اجتماعية ... أليس تشعر بالتوتر خوفاً من انهيار كل شيء ... آرثر يلتزم الصمت بعد أن تنهى إلى علمه قبل الحضور إلى مأدبة العشاء أن والد أليس لص (إذ سرق عملية صناعية من مديره السابق، أهد أثرياء تلك البلدة الصغيرة) ... الخادمة التي تقدم الطعام غير مبالية بالمصالح المختلفة الموجودة أمام مائدة الطعام، وهذه الأمسية بالنسبة لها مجرد واجب ضمن عملها الاعتيادي.

تشمل تفاصيل محددة أخرى غير الطعام وحالة الحاضرين الشعورية تعرق آرثر الشديد بسبب الطعام ودرجة الحرارة المرتفعة، إضافة إلى فشل والد أليس بإظهار نفسه كرجل ناجح (بروز أزرار قميص بذلته الرسمية وكأنها ستنتزع من مكانها، والقميص نفسه مفتوح يكشف عن صدره العاري)، والزي الرديء الذي تلبسه الخادمة ونفاد صبرها من التكلف الذي يتظاهر به أفراد العائلة. تُعرض كل هذه التفاصيل ضمن لقطات قريبة. أما من أجل عرض المنحنى العاطفي للمشهد (الكارثة الوشيكة)، فقد اعتمد ستيفنز على أليس كي تكون بمثابة مقياس الضغط الجوي، واستخدم والتر، شقيق أليس، للوصول بالكارثة إلى الذروة. عندما يشارف الحضور على الانتهاء من تناول العشاء، يدخل والتر ويطلب من والده التوجه إلى الردهة حيث يثور بينهما جدال يلفت الانتباه، فتغادر والد أليس غرفة الطعام ولا يبقى فيها إلا "آخر المتظاهرين"، أليس وآرثر. استخدم ستيفنز الطعام لإبراز حس الفكاهة في المشهد - محاولة الأب الاستمتاع بتناول ألوان الطعام وجهود الخادمة لتقديمه. تتضارب الفكاهة

مع إحساس أليس بحدوث الكارثة وشعورها بالخجل والذل من أصناف طعام العشاء الفاشلة، والأمسية المأساوية التي ستؤدي إلى كارثة تتهاجر معها كل أحلامها. يشكل هذا التضارب منحى حدة المشاعر والتسلية في المشهد، وقد قام ستيفنز بتسريع وتيرة الأحداث لمتابعة ذلك المنحنى.

صوّر ستيفنز المشهد الصباحي في فيلم "الأكثر مرحاً" لإظهار الجانب الكوميدي بدلاً من الجانب التراجيدي. يتابع هذا المشهد الذي تبلغ مدته ١٠ دقائق محاولة بنجامين دينغل الالتزام بالبرنامج الصباحي الذي أعدته مالكة الشقة كوني موليجان. يتطلب هذا البرنامج استعداد الجميع للذهاب إلى العمل خلال ٣٠ دقيقة، بما في ذلك الاستحمام واللباس وتناول الإفطار. تفشل جهود دينغل في تنفيذ هذا البرنامج، ما يشكل مصدر الفكاهة في المشهد.

المشهد واضح وتجري أحداثه بشكل طبيعي. اللقطة الأولى قريبة تصور ساعة منبه وعقاربها تشير إلى الساعة صباحاً. إحضار زجاجة الحليب التي يضعها الموزع عند عتبة المنزل، ثم إحضار الجريدة بالطريقة نفسها، وتحضير القهوة والاستحمام واللباس وتناول الإفطار، هي التفاصيل الواردة في المشهد. يجب على كل شخصية الالتزام بالتفاصيل المخصصة لها. تلعب كوني دور الرجل المستقيم من خلال مواظبتها على تذكير دينغل بتنفيذ البرنامج الصباحي، لكن عجزه عن الالتزام بهذا الجدول اليومي بصورة مستمرة يثير سخطه. ومع ذلك فإن تقصير دينغل بتنفيذ البرنامج هو الذي يشكل مصدر الفكاهة في المشهد. فعندما تذكره كوني بالحليب، يخرج لإحضاره وفي اللحظة نفسها يغلق باب المنزل مصادفة فيعلق دينغل خارج المنزل. وعندما تذكره بإحضار الجريدة، يخرج أيضاً لإحضارها فيغلق الباب ويعلق خارج المنزل. وعندما تذكره بدوره للاستحمام، يدخل الحمام وينسى أنه ممسك بوعاء القهوة، وحالما يبدأ بخلع ملابسه تنسكب القهوة في حوض الاستحمام. عندما تطلب كوني فنجاناً من القهوة، يصب لها الكمية القليلة

المتبقية في الوعاء. ينتهي المشهد عندما تشير عقارب الساعة إلى الساعة السابعة والنصف، وتعرض كوني على دينغل أن تقله بسيارتها إلى عمله، لكنه لا يوافق بما أنه لم يتمكن من ارتداء ملابسه بعد أن فقد سرواله حين طلبت منه كوني ترتيب السرير. في الحقيقة لا يمكن للتناقض بين هاتين الشخصيتين أن يكون أكبر من ذلك. إن تفاصيل المشهد وبراعة أداء الممثلين وسرعة أحداث المشهد تجعل منه سخرية مسلية حول القيام بالواجبات بطريقة فعالة. مع أن دينغل رجل مغامر بطبيعته إلا أنه إنسان عادي جداً، وهو ما يشير إليه المشهد بطريقة فكاهية.

المقطع الأخير الذي سنركز عليه اهتمامنا هو عودة إينجل أوبريجون إلى أرض الوطن في فيلم "العلاق". إينجل بطل أمريكي من أصل مكسيكي تجري إعادة جثمانه للدفن في بلده. والد إينجل عامل لدى جوردان بنديكت. عندما كان إينجل طفلاً رضيعاً، أنقذت ليسلي بنديكت حياته من منطلق اهتمامها بسعادة وخير المكسيكيين العاملين في مزرعة بنديكت.

يتضح المشهد تدريجياً وبطريقة مبسطة عندما يفرغ القطار شحنته في المحطة عند الفجر. أثناء مغادرة القطار، تنتقل الكاميرا فجأة لتصور نعشاً ملفوفاً بعلم الولايات المتحدة، بينما يقف أفراد العائلة جانب النعش. يقترب الجنود لنقل الشهيد إلى مئواه الأخير، في حين يقف كل أهالي مزرعة بنديكت إجلالاً للبطل الشهيد إينجل. ينتقل ستيفنز بالتصوير فجأة إلى فتى صغير يلعب في مقدمة الصورة بسبب الملل الذي يشعر به. يمثل هذا الفتى "إينجل المستقبل". تقوم ليسلي وجوردان بإحضار علم تكساس إحياء لذكرى الطفل الذي أنقذته ليسلي. تنتقل الكاميرا لتصوير الجنازة بلقطات مبسطة، مثل انتظار إنزال النعش إلى حفرة الدفن بينما يقف أفراد العائلة والأصدقاء خلف النعش وبجانبه بحضور حرس الشرف - معظمهم من المكسيكيين. يُطوى علم الولايات المتحدة ويُقدم لوالدة إينجل، بينما يقف والده وجدّه بكل فخر

واعتراز في الظاهر مع أنهم محطمون نفسياً لخسارة ولدهم. يقَدّم جوردان علم تكساس إلى والدته إينجل. يتم إنزال النعش إلى المدفن، ويستمر الفتى الصغير باللعب في مقدمة الصورة. هذا الفتى هو صورة عن المستقبل ومنفصل كلياً عن مراسم الدفن ويجهل معنى فقدان أحد أبناء البلدة. تتضح تفاصيل هذا المشهد تدريجياً بواسطة لقطات عامة ومتوسطة. أما سرعة مجريات المشهد فتسير ببطء، وضوء الفجر تغمره الذكريات وآمال المستقبل. يوحي وجود الفتى الصغير في هذا المشهد بماضي أمريكا ومستقبلها. لا يحوي المشهد إلا بضعة أصوات، ما يجعله مشحوناً بالعاطفة.

قد يكون جورج ستيفنز مخرجاً مثالياً، وخصوصاً في هذا المشهد المُبهر الذي يستعرض براعة ستيفنز في إدارة عملية التصوير وإتقان سرعة الوقائع واختيار اللقطات. كما ذكرت سابقاً، فإن فكرة المخرج الخاصة بـستيفنز تجسد الشخصية الأمريكية ولا سيما حين ركز على صفتين من صفات الشخصية الأمريكية: الضمير والرغبة. نجد هاتين الصفتين في بعض الأحيان مدمجتين في شخصية واحدة، ولكن في أفلام مثل "مكان تحت الشمس" و"ليس آدمز" و"العملاق" تُدمج الصفتان في شخصيات مختلفة ومتعددة. إن بساطة تعامل ستيفنز مع الممثلين والكاميرا، ورغبته بتصوير كم كبير من المقاطع من أجل استكشاف خيارات المونتاج القادرة على التقاط رؤيته الفنية أتاحت له إنجاز صياغة استثنائية فاعلة لفكرة المخرج. في الحقيقة استطاع ستيفنز جمع مزيج من رهافة الحس على الصعيدين التجاري والفني بطريقة لم تتكرر قط في تاريخ السينما الأمريكية. تمثل أعمال ستيفنز مستوى رفيعاً في فن الإخراج السينمائي الأمريكي بطريقة تجعله ينبض بالحياة في يومنا هذا كما كان مفعماً بالحياة في الزمن الذي عاش فيه ستيفنز.

الفصل الثاني عشر

بيلي وايلدر: الوجود معرض للخطر

مقدمة

يتعرض الوجود الفعلي لشخصيات بيلي وايلدر في أفلامه للخطر، سواء كانت أفلام كوميديا الموقف أم أفلاماً سوداء. كان وايلدر صحفياً ثم أصبح صانع أفلام في ألمانيا وهاجر إلى هوليوود في منتصف الثلاثينيات حيث ذاع صيته كسيناريست عندما كتب سيناريو فيلم "نينوتشكا" (١٩٣٩)، وبدأ الإخراج في عام ١٩٤٢. تخصص وايلدر خلال العقود الأربعة التالية في نوعين من الأفلام - كوميديا الموقف والفيلم الأسود (نوار). مع أن شهرته اقترنت بهذين النوعين، قام بإخراج فيلم كلاسيكي من أفلام الإثارة والتشويق ("شاهدة لصالح الادعاء"، ١٩٥٦)، وفيلم حربي كلاسيكي ("معسكر الاعتقال ١٧"، ١٩٥٢). بالنسبة لأفلام كوميديا الموقف، اشتهر وايلدر بأعمال مثل "الضابط والفتاة القاصر" (١٩٤٢) و "البعض يفضلونها ساخنة" (١٩٥٨) و "الشقة" (١٩٦٠). كما أسهم وايلدر بتأسيس الفيلم الأسود من خلال "تعويض مزدوج" (١٩٤٤). لكن أشهر أعماله في هذا السياق هو فيلم "جادة الغروب" (١٩٤٩).

مع أن بيلي وايلدر يحظى بشهرة واسعة كمخرج سينمائي، إلا أن شهرته تكاد تكون أوسع كسيناريست. فقد اعتاد دائماً على التعاون مع كاتب آخر في كتابة سيناريوهات أفلامه. ولعل أشهر أعمال تعاون وايلدر في هذا

المجال كانت مع المؤلفين تشارلز براكيت ورايموند تشاندلر وآي. آ. إل دايموند. وفي مجال الأداء، كان تعاونه ناجحاً مع عد من الممثلين، أمثال برباره ستانويك في "تعويض مزدوج" (١٩٤٤)، وغلوريا سوانسون في "جادة الغروب" (١٩٤٩)، ومارلين مونرو في "البعض يفضلونها ساخنة" (١٩٥٨). كما أثمر تعاونه مع بعض النجوم بنجاحات لافتة، مثل العمل مع ويليام هولدن في فيلم "معسكر الاعتقال ١٧"، ووالتر ماثيو ("كعكة الحظ"، ١٩٦٦)، وراي ميلاند ("عطلة الأسبوع المفقودة"، ١٩٤٥)، وجاك ليمون ("الشقة"، ١٩٦٠). وتعاون وايلدر أيضاً مع رموز الشاشة الفضية، أمثال إيريك فون ستروهم ("جادة الغروب"، ١٩٤٩) ومارلين ديتريتش وتشارلز لاقتون ("شاهدة لصالح الادعاء"، ١٩٥٦) وأثمر ذلك التعاون أداء رائعاً ارتقى إلى مستوى أسطوري.

مع أن أفلام وايلدر معروفة بظلمها الخفيف الساخر واللاذع لكنها تتراوح بين تناقضين اثنين: الرومانسية المطلقة والتشاؤمية المطلقة، علماً بأن أفلامه "أفانتي" (١٩٧٢) و"الشقة" (١٩٦٠) و"جادة الغروب" (١٩٤٩) تعدّ من أفضل أعماله التي تجمع بين التناقضين المذكورين معاً. أما أفضل أعماله الرومانسية فتتجلى في "حياة شرلوك هولمز الخاصة" (١٩٦٩)، وأبرز أفلامه التشاؤمية في "الورقة الرابعة داخل الحفرة" (١٩٥١) و"قبلني أيها الأحمق" (١٩٦٤). لكن جميع أفلام وايلدر تشترك بفكرة المخرج التي تبين أن وجود شخصياته معرض للخطر. قد يكون هذا الفخ الوجودي ظاهرياً (أسير الحرب المكروه في فيلم "معسكر الاعتقال ١٧")، أو ضمناً ("عطلة الأسبوع المفقودة"). بصرف النظر عن السبب، فإن صراع أبطال أفلام وايلدر هو صراع الوجود، والنتيجة صراع شديد للبقاء في كل فيلم من أفلامه.

يستخدم وايلدر عنصرين لمنح هذا الصراع زخماً ملموساً - يأس البطل ووجود غريم البطل. جو جيليس (ويليام هولدن) سيناريسيت هوليوود الفاشل في فيلم "جادة الغروب" يصل إلى نهاية الطريق؛ فهو على وشك أن يخسر سيارته

ولا يتوقع المزيد من المزايا التي يقدمها المنتجون، كما أنه على وشك العودة إلى أوهايو كرجل فاشل عندما يلتقي بغريمة البطل، نورما ديسموند (غلوريا سوانسون)، وهي نجمة سابقة من أيام السينما الصامتة وأصبحت الآن تعيش في عزلة رهيبة وتتوق للعودة إلى الشاشة الفضية مجدداً. يحتاج جو جيليس ونورما ديسموند كل منهما للآخر ولكن في النهاية يدمران بعضهما البعض.

باكستر (جاك ليمون) في فيلم "الشقة" يشعر باليأس لعجزه عن تحقيق نجاح ملموس في عمله بشركة التأمين فيضطر إلى تقديم خدمات خاصة لرؤسائه القادرين على منحه الترقية المأمولة. يقوم باكستر بإعارة شقته إلى أربعة من رؤسائه من أجل مواعدة عشيقاتهم سراً حتى إنهم يجعلونه يمضي معظم أوقاته خارج منزله. ولكن حين يعير شقته لمدير شؤون الموظفين، السيد شيلدريك (فريد ماكيري) يحصل عندئذٍ على الترقية. شيلدريك هو خصم باكستر لأنه يتحكم بصورة رئيسية بآفاق مهنة باكستر، ولأن عشيقته الأنسة فران كوبيليك (شيرلي ماكلين) هي الفتاة التي يحلم باكستر بالفوز بقلبها. إن وجود كل من جو جيليس وباكستر محصور بهويتهما المهنية.

في فيلم "جادة الغروب" وفيلم "الشقة" يخضع بقاء الشخصية الرئيسية أو فناؤها للاختبار. كما هو متوقع في الفيلم الأسود، يتعرض جو جيليس للهلاك، وكما هو متوقع في فيلم كوميديا الموقف، ينجو باكستر ويثبت أنه رجل أفضل من خصمه في الشركة.

الشخصية الرئيسية في "عطلة الأسبوع المفقودة" دون بيرنام (راي ميلاند) مدمن كحول. روح دون الحارسة هي دون بيرنام نفسه، وخوفه من الفشل هو الذي جعله يبغض مهنته ككاتب وحياته الشخصية أيضاً مع هيلين (جين وايمان). هذا الخوف هو الذي أودى به إلى إدمان الكحول. يركز الفيلم على العطلة الأسبوعية التي يعاود فيها دون بيرنام نفسه على التغير، لكن يبدو أن هذه العطلة تقوده إلى حافة الانتحار. في هذه الحالة دون بيرنام هو عدو وخصم نفسه.

"عطلة الأسبوع المفقودة" (١٩٤٥)

المقطع الأول الذي سنستكشفه هو بداية فيلم "عطلة الأسبوع المفقودة". نشاهد دون بيرنام يخبئ زجاجة خارج نافذة الغرفة بينما يحزم أمتعته للسفر إلى ولاية كونيتيكت مع شقيقه (فيليب تيري) لقضاء عطلة الأسبوع. سيحاول دون بيرنام الكتابة في تلك الولاية وسيؤكد شقيقه من أنه لن يتناول أي مشروب. تحضر هيلين، خطيبة دون، للاطمئنان عن أحواله وتتمنى له حظاً طيباً ثم تغادر إلى حفلة موسيقية في عصر ذلك اليوم. يقنع دون شقيقه كي يرافق هيلين إلى الحفلة ويقترح أن يلتقيا عند محطة القطار مساءً. يبدو شقيقه حذراً لكن دون يوبخه ويوبخ خطيبته لعدم الوثوق به. ولكن عندما يعثر الأخ على زجاجة الخمر، يثور جدال بينهما ويتضح أن دون بحاجة ماسة إلى المشروب، فيفرغ شقيقه محتوى الزجاجة. لقد حاول الأخ أن يثني دون عن معاقرة الخمر بطرق مختلفة. فدون، مثلاً، لا يملك المال لشراء المشروب، وشقيقه يرفض إقراضه المال اللازم، ما يجعل دون يعتمد اعتماداً كاملاً على أخيه من الناحية المادية. يشعر الأخ بالغضب لأن كل محاولاته مع دون تبوء بالفشل، فيصطحب هيلين إلى الحفلة الموسيقية بينما يقبع دون بيرنام يفكر من أين سيحصل على مشروبه التالي.

"جادة الغروب" (١٩٥٠)

في هذا المقطع المأخوذ من فيلم "جادة الغروب" تطلق نورما ديسموند النار على جو جيليس خلال نوبة من الغيرة والغضب وتجهز عليه لأنها "لا تسمح لأحد أن يتخلى عن نورما ديسموند". تحاول الشرطة التحدث إلى نورما لكنها تلتزم الصمت. يعلم خادمها (إيريك فون ستروهم) بوجود حشد غفير من رجال الصحافة في الطابق الأرضي بانتظار تصوير مقطع مثير وفظيع لنشرة أخبار المساء. يشير الخادم إلى استجابة نورما للكاميرات، فيوافق

رجال الشرطة على اصطحابها للطابق الأرضي. عندما يخبرها خادمها أن الكاميرات جاهزة لتصويرها، تنتبه أعصابها لكنها تظل في واقعها. تهبط الدرج وتستجيب لكاميرات التصوير كما لو أنها تؤدي دوراً تمثيلاً. تعبر نورما عن سعادتها عند وصولها نهاية الدرج وتستعد أمام الكاميرا لتصويرها بلقطة قريبة. ينتهي الفيلم باقتراب نورما من الكاميرات يقيناً منها أنها لن تتخلى عن معجبيها مرة أخرى.

"الشقة" (١٩٦٠)

المقطع الثالث الذي سأتناول بحثه تدور أحداثه في بداية فيلم "الشقة". يؤكد المشهد مدى استعداد باكستر للتضحية من أجل طموحه المهني. يتألف المشهد من أربعة أجزاء. يؤسس الجزء الأول كيفية استغلال شقة باكستر. يحاول السيد كيركابي إدخال عشيقته للمنزل بسرعة، بينما ينتظر باكستر خارجاً حتى تخلو شقته من الزوار السريين. مصلحة كيركابي الشخصية لا حدود لها، إذ يلمح إلى ضرورة قيام باكستر بتجديد مخزونه من المشروبات الروحية. يركز الجزء الثاني من المشهد على حياة العزلة التي يعيشها باكستر حين يسخن وجبة عشائه ويحتسي بقايا المشروب الذي تركه كيركابي. يسيء جيران باكستر فهمه، اعتقاداً منهم أنه هو من يقيم الحفلات الماجنة في شقته. يعرض الجزء الثالث استخدام السيد دوبيش، أحد رؤساء باكستر في الشركة، تلك الشقة أيضاً لمواعدة عشيقته سراً. يتصل دوبيش بباكستر الذي تناول لتوه حبة منوم من أجل إخلاء الشقة، فيوافق باكستر على مضض. يصل دوبيش مع عشيقته الشبيهة بمارلين مونرو وتبدأ الحفلة. يركز الجزء الأخير من المشهد على سوء تصورات جيران بباكستر، بينما ينتظر هو في المنتزه يعاني البرد والتعب ويشعر بالذل أيضاً.

"تعويض مزدوج" (١٩٤٤)

المقاطع الأخيرة التي سأتناول بحثها في هذا الفصل هي مشاهد الالتقاء والافتراق بين والتر نيف (فريد ماكيري) وفيليس ديتريتشسن (بربارة ستانويك) في فيلم "تعويض مزدوج". يجري اللقاء الأول بين نيف والسيدة المغرم بها ضمن إطار الإغواء. يصل نيف إلى منزل السيد ديتريتشسن من أجل تجديد عقد تأمين سيارته، لكن ديتريتشسن غير موجود في المنزل، وزوجته فيليس هي التي تستقبل نيف بجسد لا يغطيه إلا منشفة الاستحمام. ترتدي فيليس ملابسها وتعود إليه وتبدأ بينهما مغازلة كلامية. يبدو نيف مهتماً بالسوار الذي تزين به فيليس قدمها أكثر من اهتمامه بوضعها التأميني، على عكس السيدة فيليس المهتمة اهتماماً لافتاً بموضوع التأمين. يتجراً نيف بالتودد إليها بشكل مباشر، فتصدده ولكن بطريقة لا تخلو من التشجيع على المحاولة ثانية، إذ تدعوه للعودة مساء اليوم التالي. يحدث اللقاء الثاني بين نيف وفيليس بعد اكتشاف نيف أنها التقت بعشيق ابنة زوجها. يحضر نيف لزيارة فيليس بعلم موظف مطالبات التأمين بارتون كيس (إدوارد جي. روبنسون) الذي يعتقد أن فيليس قد قتلت زوجها بالتواطؤ مع عشيق ابنة زوجها المغدور. الهدف من هذا اللقاء بالنسبة لنيف هو فضّ العلاقة مع فيليس. سواء أكان يشعر أنه العاشق المخدوع أم مجرد ضحية غبية لاهتمام وعواطف فيليس، فهو قادم لإنهاء علاقته بها. لكن لا أحد يجروء على إنهاء العلاقة مع فيليس التي تطلق النار على نيف من دون أن تجهز عليه، وذلك حين تدرك أنها مغرمة به فعلاً. أما نيف فلا يتردد بقتلها ومغادرة المكان للاعتراف بخطاياها على شريط تسجيل موجه إلى بارتون كيس. المشهدين مشحونان بالرغبة والخطر.

تفسير نص السيناريو

بما أن بيلي وايلدر بدأ مهنته كسيناريست واستمر بكتابة سيناريوهات أفلامه طوال فترة مهنته في الإخراج والإنتاج، فقد ظل النص دائماً في منتهى

الوضوح والقوة. إن مزايا وايلدر ككاتب حوار سئم عالم الرأسمالية والشيوعية هي نقاط محورية في المؤلفات الصادرة عن بيلي وايلدر وأعماله. بما أن تركيزي في هذا السياق موجه إلى فكرة المخرج، سأبحث في موضوع تناقض واحد يبين تعرّض وجود شخصيات أفلام وايلدر دائماً للخطر: التعايش بين الرومانسية المفرطة والكآبة المفرطة، أو التشاؤمية، في شخصياته وقصصها. استخدم وايلدر التضارب بين هذين النقيضين من أجل زيادة حسّ المجازفة والخطر الذي تتعرض له شخصيات أفلامه.

لا يفكر دون بيرنام في مشهد بداية فيلم "عطلة الأسبوع المفقودة" إلا في زجاجة الخمر المخبأة خارج نافذة الغرفة. يتظاهر دون بيرنام في هذا المشهد بأنه يستعد للسفر لقضاء عطلة الأسبوع مع شقيقه ويك. إن وصول هيلين، خطيبة دون بيرنام، يمنحه الفرصة ليتظاهر بأنه يحب الآخرين حين يقترح مرافقة شقيقه لهيلين إلى الحفلة الموسيقية، لكننا نعلم أن دافعه الحقيقي هو البقاء وحيداً مع زجاجة الخمر. عندما لا تنكشف دوافعه، يصبح شقيقه ويك تشاؤمياً إزاء نوايا دون، لكن هيلين تظل رومانسية في موقفها، كما تظل متفائلة طوال الفيلم أملاً بأن يتخلص خطيبها من إدمانه الكحول. عندما تغادر هيلين وويك، يكذب دون بيرنام على عاملة التنظيف كي يحتفظ بالدولارات العشرة التي تركها شقيقه ويك كأجر لها. ينتهي المشهد بطريقة تشاؤمية توحى أن أكذوبة دون بيرنام على عاملة التنظيف ستصبح كذبة أكبر حول عطلة الأسبوع وحول حياته كلها. الجانب المهم في المشهد هو وجود الرومانسية والتشاؤمية معاً.

استخدم وايلدر التنافر نفسه في فيلم "جادة الغروب" بربط الشخصية الرئيسية بامرأتين: نورما ديسموند التشاؤمية، وبيتي (نانسي أولسون) الرومانسية. يقرر جو جيليس التخلي عن نورما ديسموند في النهاية بسبب بيتي وحبه لها. يؤدي هذا القرار إلى مقتل جو على يد نورما في المشهد الذي

يسبق تدهور حالتها إلى حد الجنون. ابتكر وايلدر تناقضاً جديداً في مشهد الجنون: جنون نورما العاطفي، وتشاؤمية الصحافة التي غابت عن حياتها منذ أن تبذرت شهرتها كنجمة من أيام السينما الصامتة. ولكن بما أنها تحولت الآن إلى قاتلة، أصبحت مجدداً جديرة باهتمام الصحافة التي حضر رجالها مع كاميراتهم لتغطية أخبار الجريمة. جنون نورما رومانسي بطريقة غريبة عندما تعتقد أن الصحفيين قد أتوا لأجل نورما ديسموند نجمة الشاشة الفضية. الشخص الوحيد الذي يفهم نورما ويحبها هو خادمها ماكس (الذي كان مخرجاً لأفلامها سابقاً)، بينما تحضر الصحافة التشاؤمية إلى منزل نورما لاستغلال شهرتها الجديدة كقاتلة. ومرة ثانية تؤدي الرومانسية والتشاؤمية إلى إثارة المخاطر لكل من جو جيليس ونورما ديسموند.

يتمثل هذا التناقض في فيلم "الشقة" برومانسية باكستر الذي تجعله سذاجته يصدق أن كيركابي ودوبيش سوف يساعده على تحسين وضعه الوظيفي مقابل استخدام شقته لإشباع لذاتهما سراً. يعتقد رؤساء باكستر، بمن فيهم شيلدريك، أن الخدمات الشخصية هي الوسيلة لتحقيق التقدم الوظيفي في شركة التأمين، وهو رأي ينم عن الفساد وتؤيده فران كويليك في تعليقها لاحقاً حول وجود نوعين من الشخصيات في الحياة - مُستَغَلَّونَ، ومُستَغَلَّونَ. تعتبر فران أن المديرين هم المُستَغَلَّونَ (موقف تشاؤمي)، بينما ترى نفسها وباكستر بين المُستَغَلَّينَ. باكستر، باعتباره شخصية، سينقلب ضد هذا الافتراض الدارويني ويتخلى عن عالم الأعمال (موقف رومانسي) من أجل حبه لفران. يحمل التناقض بين باكستر ورؤسائه في فيلم "الشقة" المخاطر في قرار يتخذه باكستر الذي يجد نفسه في محيط يتجاوز المحيط الاقتصادي أو السياسي. فالخيار الأخلاقي الذي يعتمد عليه باكستر في نهاية الفيلم هو خيار اقتصادي ووجودي.

الخيار بين ما هو رومانسي وتشاؤمي أوضح في "تعويض مزدوج". يسعى والتر نيف وراء هدف رومانسي (فيليس ديتزينتشن)، بينما تسعى فيليس

وراء هدف تشاؤمي يتمثل في مبلغ التأمين الذي ستحصل عليه لقاء وفاة زوجها في حادث. من الممتع حقاً أن نشاهد نيف وفيليس في مشهد اللقاء بينهما يسعى كل منهما وراء هدفه. فالرغبة تعمي بصيرة نيف، والدولارات تعمي بصيرة فيليس، ما يجعل كل طرف يعجز عن رؤية وجود الطرف الآخر. نحن نشاهد ما يحدث، لكن نيف لا يرى شيئاً، وبالتالي نرى كيف يقوم رجل بتدمير ذاته. يلجأ وايلدر وريموند تشاندلر الذي تعاون معه في كتابة سيناريو الفيلم إلى إنشاء اعتراف سردي من أجل أن نستسيغ فكرياً تلك الرحلة البغيضة أخلاقياً. هذا الاعتراف يقوم به نيف لمديره بارتون كيس ولجمهور المشاهدين. عندما يتحدث عن تعرضه للذل على يد فيليس، يصبح اعترافه وسيلة رومانسية - "لقد خدعني الحب ... كنت رجلاً أعمى ولم أتمكن من رؤية ما يحدث. أما أنت يا كيس فقد أدركت حقيقة الأمر لأنك لم تتسق وراء نفس الشعور نحو فيليس ديتريتشسن".

يعود وايلدر إلى هذا التفرع الثنائي بطريقة عكسية في المشهد الثاني. نيف هذه المرة هو التشاؤمي. يأتي نيف إلى منزل ديتريتشسن ليخبر فيليس عن فشل خطتها في الاحتيال على شركة التأمين، ما يعني أنها ستقع في قبضة العدالة وسيحرر منها نيف. فيليس هذه المرة هي الرومانسية حين تطلق النار على نيف لكنها لا تجهز عليه عندما تكتشف أنها مغرمة به فعلاً، لكن نيف لا يتردد في قتلها. يؤدي هذا التناقض مرة أخرى إلى منح فكرة "كل شيء معرض للخطر" الزخم المطلوب.

توجيه الممثلين

"إن المخرج الذي يطلق النكات على محاولات الانتحار ("سابرينا" و"الشقة")، ويجعل الممثلات الفاتنات متوحشات، مثل جين آرثر ("علاقة خارجية") وأودري هيبورن ("سابرينا") بالكاد يستطيع أن يصنع فيلماً مترابطاً عن الحالة الإنسانية" - أندرو ساريس ("السينما الأمريكية"، مطابع جامعة شيكاغو، ١٩٦٨).

أندرو ساريس ليس من المعجبين ببراعات بيلي وايلدر في الإخراج، إذ وضعه في الترتيب الرابع ضمن تصنيفه للمخرجين. لكن وايلدر يتساوى حتماً مع إيليا كازان وديفيد لين وجو مانكيفتش وويليام وايلر. لا أقصد بهذه المقارنة الدفاع عن أعمال وايلدر؛ لأنني أعتقد إن إدراج وايلدر في هذا الكتاب يعبر عن رأيي بعمله، وأستخدم رأي الناقد أندرو ساريس لنبدأ استكشافنا لأفلام وايلدر في ضوء أداء الممثلين. ما الهدف الذي كان يسعى إليه وايلدر في توجيه الممثلين؟ وكيف يقوم أداء الممثلين بمنح الزخم لفكرة المخرج حول تعرض وجود شخصيات أفلامه للخطر؟

كي نفهم وايلدر وما يتوقعه من أداء الممثلين، لا بد أن نعرف أنه كتب أدواراً تطلبت ممثلين يتمتعون بثقة عالية بالنفس، ما يفسر الصعوبات التي واجهها وايلدر مع جمهور المشاهدين عندما أسند أدواراً لجين آرثر ومارلين مونرو في أفلامه. لكنه استطاع الحصول من مارلين مونرو على أفضل أداء لها على الشاشة الفضية في فيلم "البعض يفضلونها ساخنة". كانت الأدوار غالباً تضع شخصية البطل كدخيل أو غريب في حالة معينة يجد نفسه فيها، مثل شخصية ويليام هولدن أسير الحرب الانتهازي المجرى من الحس الوطني في فيلم "معسكر الاعتقال ١٧"؛ وشخصية جاك ليمون الشبيهة بالسمة الصغيرة وسط بحيرة مليئة بأسمك القرش في فيلم "الشقة"؛ وشخصية كيرك دوغلاس الصحفي الاستغلالي والفاشل في فيلم "الورقة الرابعة داخل الحفرة". تطلبت تلك الأدوار ممثلين يستطيعون العمل ضمن حيز درامي ضيق ومنح الزخم اللازم لأعمالهم للخروج بأثر يتجاوز حدودهم المادية والعاطفية.

كان وايلدر مولعاً بمزج كبار نجوم الشاشة مع باقي الممثلين، مثل باقة من نجوم السينما الصامتة، بمن فيهم باستر كيتون في "جادة الغروب"، وإيريك فون ستروهم بدور إروين رومل في فيلم "خمسة قبور إلى القاهرة" (١٩٤٣)، وأوتو بريمنغر بدور قائد معسكر الاعتقال في "معسكر الاعتقال ١٧".

مع أن وايلدر أسند أدوار البطولة وفقاً لنمط الممثل (مثل جاك ليمون ووالتر ماثيو وتوني كيرتس)، إلا أنه تحدى أيضاً نمط الممثل في أدوار أفلامه. لנأخذ على سبيل المثال فريد ماكيري في فيلم "تعويض مزدوج" بدور البطل الرومانسي، ثم بدور غريم البطل في فيلم "الشقة". اتصف أداء ماكيري في "الشقة" ببرود جعل شيلدريك مناقضاً تماماً لباكستر، الشخصية الرئيسية (البطل). كما استخدم وايلدر الممثل راي ميلاند بطريقة مماثلة. ففي فيلم "الضابط والفتاة القاصر" (١٩٤٢) لعب راي ميلاند الدور الرومانسي الرئيسي أمام جنجر روجرز التي تظهر بدور شابة تتظاهر بأنها فتاة صغيرة في الرابعة عشرة كي تتمكن من شراء تذكرة ركوب القطار بسعر مخفض. وفي عام ١٩٤٥ أسند وايلدر إلى ميلاند دور البطولة في فيلم "عطلة الأسبوع المفقودة" كمدمن كحول يعاني صراعاً داخلياً في حياته على عكس الحياة المشرفة التي يعيشها الضابط (ميلاند) في "الضابط والفتاة القاصر".

فرضت صفات بارزة في شخصيات وايلدر شروطاً متعددة على مثليه. بداية، تتصف شخصيات وايلدر بوعي ذاتي يتم التعبير عنه بواسطة السخرية أو الاستخفاف بالذات ويتطلب أداءً قادراً على استحضار هذه التركيبة العاطفية عندما تخرج الشخصية من شخصيتها للتعليق على ذاتها. خير مثال على تلك الصفات نجدها في جو جيليس بفيلم "جادة الغروب"، وباكستر في فيلم "الشقة"، ووالتر نيف بفيلم "تعويض مزدوج". فوالتر نيف يقدم اعترافاً يرويه مباشرة أمام جمهور المشاهدين يقرّ فيه أنه اضطر للتمثيل من أجل كسب المال والمرأة بقوله "لكنني لم أحصل على المال ولا على المرأة".

المسألة الأخرى هي الجدلية القائمة بين سعي الشخصية المحموم لتحقيق غاية ما، وضعف الشخصية ذاتها، وهي النقطة التي نبدأ منها تصوّر إنسانية الشخصية وفهمها. كان غرام نيف بفيليس رغبة جنسية شديدة جعلته يوافق على الاختلاس من شركة التأمين التي يعمل فيها، ويوافق أيضاً على

ارتكاب جريمة قتل. العلاقة في هذا الصدد عبارة عن رغبة جنسية فقط. أما في علاقة نيف ببارتون كيس، فنشاهد جانباً آخر لنيف، ألا وهو ضعفه وسرعة تأثره. يقوم نيف دائماً بإشعال سيجار بارتون كيس الذي يثق بدوره بنيف ويعترف أمامه ببعض الأمور ويثني على جهوده. كما يحاول أن يجعل من نيف مساعداً له، ويعدده بأن ذلك المنصب سوف يحظى برضاه ولو أن مكسبه المادي محدود. يشعر نيف المشوش والمتورط بقضية ديتريتشسن، يشعر بالإطراء بعرض بارتون كيس. يكشف المشهد جانباً آخر عن نيف. عندما يغضب بارتون كيس نتيجة رفض نيف لعرض الوظيفة الجديدة، لا يتردد بتوجيه الإهانة إليه، فيرد نيف قائلاً "أنا أحبك أيضاً". يكشف نيف في تلك المشاهد مع بارتون كيس عن ذاته الضعيفة التي تتأثر بسرعة.

ثمة نموذج مشابه نشاهده في شخصية جو جيليس في فيلم "جادة الغروب". لقد ذكرت لتوي التناقض الرومانسي/التشاؤمي في علاقة جيليس بنورما ديسموند وبيتي وايت. ثمة جانب آخر في تلك العلاقات يتجلى في مهنة جيليس كسيناريست. يبدو أن النجاح المتواضع الذي يحققه جيليس كمؤلف لا يكفي للبقاء في أوساط هوليوود، لكنه يتمسك بالحياة الرغيدة نسبياً التي يعيشها، أملاً بأن يتحقق حلمه في النجاح كسيناريست بارز في هوليوود. يدفعه تمسكه بهذا الحلم لقبول عمل خاص لإعادة كتابة سيناريو فيلم "سالومة" لصالح نورما ديسموند مع أنه على يقين أن تلك القصة تافهة ولا تستحق الإنتاج السينمائي، لكنه يوافق على إعادة كتابة السيناريو كي لا يبتعد عن هوليوود وكي لا يتبدد حلمه. عندما يلتقي ببيتي وايت التي تعمل في قسم تجميع الأفلام، تشجعه على التغلب على تشاؤميته والالتزام بعمله كسيناريست، ولا سيما أنها من المعجبين بأعماله السابقة. يعيده عمله مع بيتي إلى التواصل مع الجوانب الإيجابية في شخصه، وهي جوانب كانت ضرورية في أعماله السابقة. لقد وجّه وايلدر ووليام هولدن كي يبدو في أدائه أقل تشاؤمية وأكثر ضعفاً أو ميلاً للتأثر، فكان أداء هولدن رائعاً في التعبير عن

تشاؤمية جو جيليس وشغفه بتحقيق هدفه، إضافة إلى ضعف ينطوي على صفات ومظاهر أكثر إيجابية لهدفه الأصلي في أن يصبح كاتب سيناريو مميزاً في هوليوود.

يرتبط أداء الممثل في أفلام وايلدر بأهمية محددة تتمثل في أن كل شيء معرض للخطر بالنسبة للشخصيات. لا تقتصر مهمة الممثل على بذل أفضل جهوده فحسب، بل ينبغي عليه أيضاً إدخال نوع من الجنون الاستحواذي في أدائه. إذا كانت الشخصية مستقرة جداً لن يفلح الأداء، وإذا كانت الشخصية مفرطة في عقلانياتها أو اضطرابها، فالأداء يغدو فاشلاً أيضاً. لذلك من الصعوبة بمكان أن نتخيل وجود مارلون براندو أو كلارك غيبل في أحد أفلام وايلدر؛ لأن هذين الممثلين يجسدان التطرف المناقض تماماً لشخصيات وايلدر. لذلك اعتمد وايلدر في اختيار الممثلين على الممثل العادي، أو على الأقل الذي يبدو عادي المظهر، مثل راي ميلاند وفريد ماكيري وجاك ليمون، ثم يقوم وايلدر باستكشاف ما قد يحدث لشخصياته عندما تدخل في حالة من الجنون الاستحواذي. إن طبيعة هؤلاء الممثلين هي التي تمكنهم من نقلنا إلى حافة الغموض حيث ندرك أن وجودهم الفعلي معرض للخطر.

إدارة عملية التصوير

أول ما نلاحظه في أفلام وايلدر أن سيناريوهات مكتوبة بإتقان، أما الأداء والكاميرا فأقل أهمية من كتابة السيناريو، على عكس المخرجين الآخرين الذين استعرضناهم حتى الآن. نتيجة لذلك كان استخدام وايلدر لبعض العناصر الأخرى، مثل الإضاءة والإدارة الفنية والصوت بارعاً جداً. كما أن عنصر السرعة في عرض اللقطات والمشاهد كان ثانوياً بالنسبة لوايلدر الذي اتخذ القرارات المتعلقة بالمونتاج من أجل توضيح سير أحداث القصة. ثمة صفات وخصائص بصرية لافتة في أفلام وايلدر. يعدّ المحيط (الديكور)، على سبيل المثال، مهماً في منزل نورما ديسموند بفيلم "جادة

الغروب"، إذ يبدو بنظر جو جيليس كمتحف، أو أشبه بضريح يخلد ذكرى أمجاد السينما الصامتة.

من جهة أخرى، تبدو مكاتب شركة التأمين في فيلم "الشقة" باردة تعوزها الحيوية ومشاركة بين جميع موظفي الشركة. لقد أكد وايلدر على النظام الصارم الذي يتصف به الديكور الداخلي للشركة، وخصوصاً عندما صور حفل رأس السنة الجديدة في مكاتب الشركة، محاولاً بذلك إبراز صفة الخوف من الأماكن الضيقة في الديكور. شقة باكستر عبارة عن محيط آخر مهم في الفيلم، حيث العنمة هي الصفة الغالبة على الشقة كي تبدو مكاناً للشعور بالوحدة والعزلة ولا تتمتع بدفء المكان الملائم للملذات والشهوات. كما أن محاولة انتحار الأنسة فران كوبيليك تعدّ حدثاً سردياً مهماً يتسق مع جو الشقة العام بحيث تبدو محاولة الانتحار كتصرف يسهم المحيط (الديكور) في حدوثها.

استخدام النماذج البصرية المكررة هو صفة أخرى لأسلوب وايلدر البصري. هذه النماذج المكررة فردية عادة وتخدم هدف إحدى الشخصيات. النماذج المكررة في فيلم "عطلة الأسبوع المفقودة" هي زجاجة الخمر وكأس المشروب. يبدأ الفيلم بزجاجة خمر تتدلى من نافذة شقة سكنية. عندما يلتقي دون بيرنام بهيلين، يبحث عن زجاجة الخمر المخفية في جيب معطفه، لكن يبدو أن الموظف سلمه معطف هيلين بالخطأ. ما يحدث هو سقوط زجاجة الويسكي من معطف دون وتحطمها على الأرض. تعرض متاجر بيع المشروبات الروحية صفوف من زجاجات الخمر في الواجهة مثلما تصطف زجاجات المشروب بالخلفية في الحانات. عندما يتناول دون بيرنام مشروباً بعد إرسال هيلين وشقيقه ويك إلى الحفلة الموسيقية، يظهر كأس المشروب في الحانة في مقدمة الصورة. يلجأ وايلدر إلى التصوير بلقطة قريبة موجهة إلى حلقات التكاثر الظاهرة على نصف دزينة من كؤوس الشراب كي يبين لنا كمية الكحول الكبيرة التي تناولها دون بيرنام لدرجة جعلته ينسى موعد الالتقاء بأخيه لاستقلال رحلة القطار المغادرة ليلاً.

النموذج المكرر في "جادة الغروب" هو السيارة؛ لأن خسارة السيارة تعني نهاية جو جيليس في هوليوود. عندما يتم سحب سيارة جو من مرآب نورما ديمسون، يصبح اعتماده مطلقاً على نورما. ثم يتجول لاحقاً في شوارع المدينة بسيارة الليموزين الخاصة بنورما ديمسون. هذه السيارة التي تقل نورما وجو إلى استوديوهات بارامونت هي السبب الذي يجعل سيسيل دي ميل يوجه الدعوة لنورما لزيارة موقع تصوير فيلمه لأنه يريد استئجار تلك السيارة ذات الطراز العتيق كإحدى قطع الديكور والإكسسوار لزوم تصوير فيلمه التالي. لكن نورما تعتقد أن سيسيل دي ميل كان مهتماً بسيناريو فيلمها "سالومة" الذي يتولى جو إعادة كتابته. تشكل السيارة في هذا الموقف رغبة جو ونورما في دخول عالم النجومية.

النموذج المكرر في فيلم "الشقة" هو قبعة مستديرة سوداء؛ لأن اعتماد قبعة كهذه يعني بلوغ باكستر هدفه للحصول على الترقية الوظيفية المأمولة. النماذج المكررة في "تعويض مزدوج" جنسية. فالسوار الذي تزين به فيليس قدمها، والمنشفة التي تغطي بها جسدها العاري عند استقبال والتر نيف لأول مرة، وسيجار بارتون كيس، وعكاز السيد ديتريتشسن هي جميعها عناصر جنسية سيكولوجية واردة ضمن سياق سردي في منتهى الإغراء.

العنصر الثالث الذي يستخدمه وايلدر هو وضع الكاميرا بطريقة تؤسس علاقة السلطة والنفوذ. عندما يشاهد نيف السيدة فيليس لأول مرة، يقف هو في الطابق الأرضي، بينما تنزل فيليس من الطابق العلوي. يخبرنا هذا الموقف مباشرة عن الطرف الممسك بزمام السلطة في السرد. عندما يتصل دوبيش بباكستر لإعداد الترتيبات اللازمة لاستخدام شقته في فيلم "الشقة"، يتم تصوير دوبيش بلقطة متوسطة يتصدر فيها إطار الصورة، في حين يظهر باكستر في خلفية اللقطة عندما يتلقى اتصال دوبيش. ومرة ثانية، توضح وضعية الكاميرا من يملك السلطة ومن يفنقر إليها.

فكرة المخرج بالنسبة لوايلدر هي استكشاف شخصية ما عندما يتعرض وجود تلك الشخصية بالذات للخطر. هذه الفكرة والأفلام الناتجة عنها أكسبت وايلدر شهرته الواسعة في صناعة الأفلام، كما أثارت أفلامه انتقاداً ملحوظاً، إذ اعتبره البعض تشاؤمياً تخلص عن بلده ومبادئه الوطنية مع أنه استفاد من مزايا مواطني ذلك البلد. توحى هذه الردود أن وايلدر قام بما يجب على الفنان القيام به - الدراسة المباشرة للوضع الراهن.

ما يعجبني في وايلدر قدرته على إشغالنا وإغاضتنا بشخصياته، وهو جانب نجح بتنفيذه بذكاء لافت. ويجب أن نأخذ في الحسبان أن وايلدر جرى ترحيله بسبب السياسة والممارسات العرقية في بلده الأم. عندما جاء للولايات المتحدة لم يعرف كلمة إنكليزية واحدة، إلا أنه أصبح فيما بعد من أعظم كتّاب السينما الأمريكية. بما أن وايلدر يضع شخصياته في مواقف سردية تثير المخاطر لدرجة يتهدد فيها وجود الشخصيات ذاتها، فإنه بذلك يدخل إلى صميم الدراما الرائعة. إن طريقة إعداد السيناريو وتنظيم الأداء لصياغة مشكلة شخصياته وطريقة استخدام الكاميرا وإدارة عملية التصوير لصالح القصة عبارة عن أمثلة واضحة للطموح السردى. لقد أخذنا وايلدر إلى مكان أبعد مما اختار معظم المخرجين الذهاب إليه، ولهذا السبب بالذات تستحق أعماله العودة إليها ثانية من جانب أجيال المخرجين الجديدة؛ لأن عمله يثير الشجاعة التي يحتاجها هؤلاء المخرجون.

الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفصل الثالث عشر

إرنست لوبيتش: قوة الحياة الرومانسية

مقدمة

بدأ إرنست لوبيتش مهنته في ألمانيا خلال فترة السينما الصامتة، حيث ذاع صيته لملاحمه التاريخية. عندما جاء إلى هوليوود في عام ١٩٢٤ بدعوة من تشارلي شابلن، أسس نفسه في هوليوود نفسها مع بدايات السينما الناطقة كأبرز مخرج للكوميديا الرومانسية. الرومانسية بالنسبة للوبيتش كانت صفة مركبة استكشف جميع جوانبها - المثالية والرغبة والإغراء والمتعة والحب، ولم يتجنب أيضاً التعامل مع الغيرة ومنتجها الفرعي: الغضب. مجّد لوبيتش قوة الحياة الرومانسية التي تشكل فكرة المخرج الخاصة به في بعض أفلامه، مثل "تكون أو لا تكون" (١٩٤٢) و"تينوتشكا" (١٩٣٩) و"متجر عند الناصية" (١٩٤٠) و"الملاك" (١٩٣٧) و"تصميم للحياة" (١٩٣٣) و"متاعب في الجنة" (١٩٣٢). شعر لوبيتش في كل أعماله أن كل الجوانب الرومانسية كانت حيوية وإبداعية وتوكيدية. مع أن أفلامه اتصفت بحبكتها المتقنة وتسيير الشخصيات لأحداث تلك الأفلام، لم يغفل عن التركيز على الأمور الشخصية على حساب القضايا السياسية، والمتعة على حساب الألم، والعاطفة على حساب التشاؤمية. تعاون لوبيتش مع عدد من السينمائيين، بمن فيهم بيلي وايلدر وصموئيل رافاييلسون، على كتابة سيناريوهات أفلامه، لكن عمله تميز بخصوصية جعلت النقاد يستخدمون

عبارة "لمسة لوبيتش" عند استعراض أفلامه نقدياً، وسنتحدث عن هذا الجانب لاحقاً.

بما أن تركيز لوبيتش على الكوميديا الرومانسية كان لافتاً، سنتناول أربعة من أفلامه الكوميدية الرومانسية، وكيف استخدم الحبكة في شق أربعة طرق مختلفة ضمن هذا النوع من الأفلام. الأفلام التي سنبحثها هي "متاعب في الجنة" (١٩٣٢) و"نينوتشكا" (١٩٣٩) و"متجر عند الناصية" (١٩٤٠) و"تكون أو لا نكون" (١٩٤٢). بما أن التقليد، أو المحاكاة، يعدّ شكلاً من أشكال الإطراء، لابدّ أن أذكر أن ثلاثة من تلك الأفلام الأربعة أُعيد تصويرها في فترات لاحقة: "نينوتشكا" كفيلم استعراضي بعنوان "جوارب حريرية" (١٩٥٤) بإخراج روبن ماموليان، و"تكون أو لا نكون" بإخراج ميل بروكس في عام ١٩٨٢ بالعنوان ذاته، و"متجر عند الناصية" الذي أعادت تصويره نورا إيفرون بعنوان "لديك بريد" (١٩٩٩).

تتبع الكوميديا الرومانسية عموماً مسار علاقة غير محتملة، إذ تنشأ الكوميديا عادة عن الانجذاب بين طرفين متناقضين وكيف تسير أمور تلك العلاقة في ضوء من يسيطر على الآخر. ولعل خير مثال على ذلك هو فيلم المخرج جورج ستيفنز "مرأة العام"، بطولة سينسر تريسي وكاثرين هيبورن. لكن ما يجعل عمل لوبيتش فريداً من نوعه في الأفلام الكوميدية الرومانسية ليس المطاردة فحسب، بل التعقيدات التي تصبح إما عوائق أو فرصاً في المطاردة.

فيلمان من الأربعة التي سنتناول بحثها يمزجان السياسة بالرومانسية. "نينوتشكا" الذي تدور أحداثه في باريس يجمع بين رجل رأسمالي هو الكونت ليون دالغو (ميلفن دوغلاس) ومبعوثة تجارية شيوعية تدعى نينوتشكا (غريتا غاربو). من سيفوز، السياسة أم الحب؟ إن حبكة الفيلم (بيع مجموعة من مجوهرات شهيرة مصادرة من الغراندوقة سوانا وموجودة الآن بحوزة

الحكومة السوفيتية) مفيدة فقط في تعقيد أجدات العاشقين. الموضوع بالنسبة للكونت هو الحب أو المال، وبالنسبة لنيوتشكا هو الحب أو الواجب. من الطبيعي أن الحب هو الفائز.

تؤدي السياسة القومية في "كون أو لا نكون" إلى تعقيد العلاقة بين زوجين ممثلين، جوزيف تورا (جاك بيني) وماريا تورا (كارول لومبارد). كلاهما من أبرز الممثلين المسرحيين في بولونيا قبيل الحرب العالمية الثانية. تشجع ماريا النرجسية طياراً بولونياً شاباً لإقامة علاقة غرامية معها، ولكن عندما تتدخل الحرب يفرّ الطيار إلى إنكلترا ويبقى الزوج الغيور في وارسو مع زوجته. يتمكن جاسوس نازي من التسلل إلى القيادة البولونية في لندن وأخذ أسماء الطيارين البولونيين العاملين في لندن لصالح الحلفاء ويعود إلى وارسو ومعه قائمة الأسماء المطلوبة كي يقدمها للجستابو. يتم تكليف الطيار البولوني الشاب بمهمة تعطيل مهمة ذلك الجاسوس. يعود الطيار إلى بولونيا ويوظف جوزيف وماريا لمساعدته على قتل الجاسوس وإيقاظ الطيارين. تتطلب هذه العملية من جوزيف التظاهر بأنه جاسوس مع الجستابو، إضافة إلى تظاهر ممثل من أعضاء فرقته المسرحية بأنه هتلر. تسير الأمور على ما يرام مع جوزيف الغيور الذي مايزال حتى هذه اللحظة يحتفظ بحبه لزوجته النرجسية.

يركز لوبيتش في "متاعب في الحنة" على سياسة العلاقة الرومانسية. غاستون مونيسكو سارق، ولكن عندما تتعرض جيوبه للنشل على يد السارقة ليلي، تشتعل بينهما نار الحب. تواجه سياسة العلاقة الرومانسية التحدي عندما يقع مونيسكو بغرام الضحية الثرية مدام كوليت. هل سينجو غاستون؟ وهل سينجو غاستون وليلي مهنيًا وشخصيًا؟

تبدو هذه السياسة أكثر تعقيداً في فيلم "متجر عند الناصية". ألفريد كراليك (جيمس ستوارت) موظف جاد وناجح في متجر معروف في بودابست بهنغاريا. التحدي الذي يواجهه ألفريد هو صاحب المتجر ماتشيك

(فرانك مورغان)، وهو رجل مسن ولديه زوجة شابة. مع أن ماتشيك يعتبر ألفريد موظفاً ممتازاً، إلا أنه يرى فيه منافساً جاداً. تركز قصة الفيلم على العلاقة بين ألفريد وكلارا نوفاك (مارغريت سوليفان). كلارا موظفة جديدة لا تتوقف عن إغاطة ألفريد الفضولي. حبكة الفيلم هي المراسلات بين ألفريد وكلارا. فكلاهما يشعر بالعزلة في المدينة الكبيرة، وبدأ كل منهما مراسلات استجابة لإعلان منشور في الصحف. تؤدي هذه المراسلات السرية إلى نشوء علاقة حب مثالية بينهما. لم يلجأ المراسلان إلى ترتيب أي لقاء يجمع بينهما، لكنهما على يقين أنهما وجدا الحب الصادق، ويقتنعان أنهما سيصبحان أصدقاء مدى الحياة في حال التقيا معاً، أما على أرض الواقع فيصبح ألفريد وكلارا عدوين لدودين في المتجر ولا يكفان عن إزعاج وإهانة بعضهما البعض. ما سيحدث عندما يلتقيان في نهاية المطاف ويكتشفان أن كل واحد منهما هو الحب الحقيقي للطرف الآخر؟ بما أن الفيلم كوميدي رومانسي، تنتهي الأمور بسعادة الطرفين في نهاية الفيلم.

قبل الانتقال إلى تلك المقاطع الأربعة بمزيد من التفصيل لابدّ من ذكر بعض الصفات المميزة في عمل لوبيتتش. الانطباع الأول عن أفلامه هو أن الكلمات أهم من الصور، وبالتالي يمكن النظر إليه كمخرج مسرحي يتجاوز عنده الأداء والديكور الصفات الفيلمية الأخرى. وقد اتبع بعض المخرجين أسلوباً مشابهاً، مثل جورج كوكر وستانلي دونن، بل وحتى لويس بونويل أيضاً. ومع ذلك فإن هذا الانطباع الأول يكون مضللاً، وهنا نصل إلى "لمسة لوبيتتش" التي تشير إلى طريقة استخدام لوبيتتش للتفاصيل البصرية. في "نينوتشكا"، على سبيل المثال، تعتبر نينوتشكا وجود قبعة على إحدى نوافذ الفندق دلالة على التفاخر الرأسمالي، ثم لا تلبث هذه القبعة أن تصبح شيئاً مرغوباً تريد نينوتشكا امتلاكه. وعندما تشتري القبعة فإنها تعلن بذلك عن اهتمامها بأنوثتها وشغفها بليون الذي يسعى للفوز بقلبها. في فيلم "متاعب في

الجنة" تصبح قلادة مدام كوليت هدفاً للسرقة، أي دلالة على إغراء مدام كوليت لغاستون، ثم يتم تقديم القلادة كهدية إلى ليلي تأكيداً لحب غاستون لها. وفي "متجر عند الناصية" تشكل الرسائل اعترافاً شخصياً ووسيلة للحب المثالي الذي تشعر به كلارا نحو "صديقها الحقيقي". وينسحب الأمر نفسه على صندوق السجائر الذي يطلق لحناً موسيقياً عند فتحه، إذ يتحول من سلعة معروضة للبيع إلى شيء مرغوب، ثم إلى هدية تُقدم إلى شخص مكروه. وفي "تكون أو لا تكون" تؤدي لحية الجاسوس وظائف متعددة، مثل شارب هتلر. لقد تعامل لوبيتتش مع هذه التفاصيل البصرية ليعكس شيئاً ما عن إحدى الشخصيات وسعي تلك الشخصية لبلوغ هدفها الرومانسي. الجانب الممتع بالنسبة لجمهور المشاهدين هو قدرة لوبيتتش على تحويل شيء بسيط، مثل قبة أو رسالة أو لحية، إلى شيء مركّب ذي مغزى.

الصفة الثانية المميزة في عمل لوبيتتش هو أن السعي وراء علاقة الحب يشغل دنيا شخصياته، وتفقد كل الأشياء أهميتها أمام هذا الحب، ما يعني أن تجربة أفلامه تكتسب تأثيراً فريداً من نوعه. كما أن شخصياته تفقد ماضيها ومستقبلها إذا فشلت العلاقة، والنتيجة هي التركيز على الزمن الحاضر، على عكس تجربة معظم الأفلام. مع أن أفلام لوبيتتش كوميدية إلا أنها تتمتع بشدة تأثير لا مثيل لها في تجربة قصص السينما.

الصفة الثالثة لأفلام لوبيتتش أنها تنطوي على خبرة بالحياة والناس. فخصوصاً لم يعيشوا حياة انعزالية خالية من التفاعل مع العالم الخارجي، أو حالة مثالية مثل السيد سميث في فيلم المخرج فرانك كابرا "السيد سميث يذهب إلى واشنطن" (١٩٣٤)، أو والتر بيرنز التشاؤمي وهيلدي جونسون في فيلم "مساعدته الوفية" (١٩٣٨) بإخراج هاورد هوكس وسيناريو بن هيكت. النتيجة هي أن شخصيات لوبيتتش تتمتع بخبرة في الحياة، وشغفها بهذه الحياة واضح. من الممتع حقاً الاستماع إلى شخصيات لوبيتتش عندما تتحدث، وهي ميزة

إضافية تجعل حوار أفلامه، الذي كان غالباً من تأليف صموئيل رافاييلسون، ممتعاً جداً مثل حوار أفلام بيلي وايلدر وجوزيف مانكيفتش.

اخترت التركيز في المقاطع التي سنتناول بحثها على اللقاء الأول بين الشخصيتين النقيضتين اللتين نرافق علاقتهما في رحلتنا عبر الفيلم.

"متاعب في الجنة" (١٩٣٢)

تدور أحداث فيلم "متاعب في الجنة" في مدينة البندقية. تحدث سرقة في بداية الفيلم بفندق فاخر. المشهد الذي سنركز اهتمامنا عليه يحدث بعد السرقة. ينتظر رجل أرستقراطي أنيق المظهر (هربرت مارشال) امرأة دعاها لتناول العشاء في غرفته. يشتت انتباهه الإعدادات اللازمة لاستقبالها ويوجه النادل للتأكد من جودة المشروب والطعام، ثم يطلب منه أن يختفي عن الأنظار بأسرع ما يمكن. عندما تصل المرأة (مريم هوبكنز) ينزل النادل إلى البهو ولا يلبث أن يبلغهما عن وقوع سرقة في الفندق. يقطع تسلسل الأحداث اتصال هاتفية ونعلم أن هذه المرأة ليست الشخصية التي تتظاهر بها. يتهمها الأرستقراطي بسرقة محفظته، وتتهمه هي بدورها بالسرقة التي وقعت في الفندق. يعيد كل منهما المسروقات إلى الآخر - فالرجل يعيد إليها رباط جوربها، بينما تعيد المرأة ساعة يده ومحفظة. ثم يكشف كل منهما عن هويته الحقيقية - الرجل هو اللص الشهير غاستون مونيسكو، والمرأة هي السارقة ليلي - ويعلنان غرامهما ببعضهما ويصبحان شريكين بدلاً من ضحيتين.

"نينوتشكا" (١٩٣٩)

تدور أحداث فيلم "نينوتشكا" في باريس. خطة بيع مجوهرات الكونتيسة سوانا قيد التنفيذ، لكن المفوضين التجاريين القادمين من الاتحاد السوفيتي مخمورون الآن في باريس الرأسمالية بعد أن أخفقوا في إنجاز مهمتهم. يتم إرسال مندوبة تجارية جديدة تدعى نينوتشكا كي تتولى موضوع المفاوضات.

تُذهل نينوتشكا بما تشاهده في باريس (الأحياء السكنية الراقية التي يسكنها الأثرياء، وولع المفوضين التجاريين السوفيت بالحسنات الباريسيات شبه العاريات). يبدأ المشهد بخروج نينوتشكا من الفندق لتتفحص باريس من وجهة نظر هندسية وتتوجه إلى برج إيفل.

تلتقي نينوتشكا لدى وصولها إلى البرج بالكونت ليون دالغو، فتسأله عن بعض المعلومات حول برج إيفل لكنه لا يجيبها بما أنه منشغل بالتودد إليها. تحاول نينوتشكا العقلانية إبقاء المحادثة بينهما علمية، بينما يحاول الكونت الاستمرار بحديثه الرومانسي، فتتظر إليه نينوتشكا كما لو أنه عينة للدراسة. يزداد إعجاب الكونت بنينوتشكا التي استأثرت باهتمامه وفضوله.

ينتقل المشهد إلى برج إيفل. يلحق ليون بنينوتشكا ولا يشغل تفكيره إلا التودد إليها، لكن نينوتشكا تسعى للحصول على المعلومات التقنية. يستمر التبحر بالمنافسات الكلامية بينهما أثناء صعودهما إلى قمة البرج الذي يعتبر رمز الرومانسية في أكثر مدن العالم رومانسية. تتطور العلاقة بينهما تدريجياً عند قمة البرج حين تتباهى نينوتشكا بتفوق النظام الشيوعي ويستعرض ليون بدوره مزايا النظام الرأسمالي، ثم يشير إلى مكان رائع هرباً من الحديث عن السياسة، وهذا المكان هو شقته. ينتقل المشهد إلى منزل ليون.

تقوم نينوتشكا في منزل ليون بتشجيع خادمه على مقاومة استغلال الآخرين له، فيجيبها أنه في ظل النظام الشيوعي سيضطر إلى مشاطرة مدخراته مع الآخرين، وهو أمر مروع بالنسبة له. يصرف ليون الخادم ويباشر تنفيذ خطته الرومانسية في عناق وتقبيل نينوتشكا الجميلة لكنها، وفقاً لتفكيرها العلمي وعقلانياتها، تعتبر التقبيل أمراً مادياً بحتاً، ما يزيد من اغتيال ليون. لكن من الواضح أنها تبدأ بالذوبان بين ذراعيه. ينتهي المشهد بتحول العلاقة بين ليون ونينوتشكا إلى أكثر من مجرد تعارف، وبذلك يتم تحقيق تقدم ملموس بينهما سياسياً وشخصياً.

"متجر عند الناصية" (١٩٤٠)

يبدأ فيلم "متجر عند الناصية" بتقديم الشخصية الرئيسية (البطل) ألفريد كراليك في مكان عمله بمتجر مانتشيك وشركاه في مدينة بودابست. كراليك موظف مخلص في عمله ومحبوب من صاحب المتجر السيد مانتشيك الذي دعاه الليلة الماضية لتناول العشاء في منزله، ما يجعله موضع حسد زملائه في العمل. يصل مانتشيك إلى المتجر، ويتضح أنه معجب بكراليك، وربما يحسده أيضاً خصاله الحميدة. يبدأ المقطع عند هذا المشهد. يسأل مانتشيك رأي كراليك عن صندوق سجائر يفكر في عرضه مع باقي السلع في المتجر. لا ينال هذا الصندوق المخصص لحفظ السجائر إعجاب كراليك مع أنه يصدر لحناً موسيقياً عند فتحه. يحاول كراليك أن يثني مانتشيك عن عرضه في المتجر. يتصرف مانتشيك وكأنه عاشق تعرض للتوبيخ من محبوبته. من الواضح أنه رجل غير ناضج فكرياً ويفتقر للثقة في أحكامه.

تدخل كلارا نوافك. تبحث هذه الفتاة عن فرصة عمل لكنها لا تقصح عن نيتها، فيحسبها كراليك زبونة ويعاملها بإعجاب إلى أن يعرف نيتها الحقيقية، فيزدرئها بأدب. مانتشيك القلق حول مصير صندوق السجائر الذي أحضره يحسب كلارا أيضاً مجرد زبونة فيسألها عن رأيها بالصندوق. تبدو كلارا معجبة بالصندوق ويتشجع مانتشيك برأيها إلى أن يدرك أنها تبحث عن فرصة عمل، فينسحب بهدوء لكن كلارا لا تستسلم بسهولة وتقرر أن تبرهن له ولكراليك قدرتها على بيع أي شيء حتى لو كان صندوق سجائر مانتشيك. تقترب كلارا من زبونة بدينة جداً وتحاول ترويج صندوق السجائر كصندوق للحلوى ينذر بها بإصدار لحن موسيقي كلما أخذت منه قطعة حلوى، وتؤكد لها أن الصندوق سيساعدها على إنقاص وزنها. تبيع كلارا الصندوق بسعر مضاعف وتحصل بذلك على وظيفة في متجر مانتشيك. يصبح لدى كراليك زميلة جديدة في العمل لم يرغب بها أصلاً، أما مانتشيك فيطلب المزيد من صناديق السجائر لعرضها في

متجره. ينتهي المشهد. فقد جرى اللقاء الرومانسي بين كرايك وكلارا، لكن يبدو أنهما خصمان بدلاً من عاشقين محتملين.

"تكون أو لا نكون" (١٩٤٢)

يختلف تركيز فيلم "تكون أو لا نكون" نوعاً ما، ويتألف الزوج الرومانسي فيه من زوجة نرجسية بطبيعتها وشاب راغب في أن يصبح عشيقها. يبدأ المشهد في المسرح خلال عرض مسرحية "هاملت". جوزيف تورا الذي يلعب دور هاملت في ذلك العرض المسرحي موجود الآن وراء الكواليس يطلب شطيرة من متجر مجاور صغير لبيع المخبليات. تسأل زوجته ماريا تورا، التي تلعب دور أوفيليا، الفنيين والعمال خلف الستارة رأيهم حول أدائها. كما تدعم ماريا زوجها القلق معنوياً، مؤكدة له أن أدائه كان رائعاً. هذا القلق الذي يشعر به جوزيف ناجم عن علاقته بزوجته، ويتضح سبب ذلك في المشهد التالي.

تصل باقة ورود من أحد المعجبين إلى ماريا أثناء وجودها خلف الستارة. يشعر جوزيف بالغيرة، لكنها تؤكد له أنها تجهل مصدر تلك الورد، علماً بأنها الأمسية الثالثة على التوالي التي تصل فيها تلك الورد باسم ماريا. عندما يعود جوزيف إلى خشبة المسرح لمتابعة أدائه، تقرّ ماريا للماكبير بشكها القوي حيال هوية مرسل الورد. تكتب ماريا ملاحظة تعرب فيها عن موافقتها لطلب مرسل الورد لتقديم نفسه وتخبره بضرورة مغادرة الحضور عندما يبدأ هاملت مناجاة النفس. عندما يهبط جوزيف من خشبة المسرح ويتجه نحو الحضور للنطق بالعبارة الشهيرة "تكون أو لا نكون"، ينهض طيار شاب يجلس في صف المقاعد الثالث ويغادر مقعده. تستقبل ماريا في حجرة تبديل الملابس ذلك الطيار الشاب الذي يطلب منها أن ترافقه في رحلته الجوية عصر اليوم التالي. تقترح ماريا أن يكون اللقاء بينهما في المطار، ثم يغادر ذلك الشاب بما أن فقرة مناجاة النفس التي يقدمها جوزيف شارفت على الانتهاء.

يعود جوزيف إلى حجرة تبديل الملابس محبطاً. فهذه المرة الأولى التي ينسحب فيها أحد المتفرجين خلال أدائه. تحاول ماريا بدائها أن تخفف عنه وتبرر له انسحاب ذلك الطيار من العرض بقولها إنه ربما شعر بمرض مفاجئ، أو ربما تعرّض لنوبة قلبية. يشعر جوزيف بالامتنان لمواساة زوجته ويضمها إلى صدره وينتهي المشهد. لقد شكلت الغيرة والمنافسة والرغبة أبعاداً مهمة في هذا المشهد. فقد انتهى المشهد بالنسبة لجوزيف بما يوحي له أنها مبادرة صلح مع زوجته، أما بالنسبة لماريا فقد انتهى المشهد بخطوة تعجل في تحقيق رغبتها.

تفسير نص السيناريو

يميل المخرجون عموماً إلى تأكيد مسائل مختلفة في تفسيرهم لنص السيناريو. بالنسبة لمخرج مثل ريدلي سكوت، يشكل موضوع الذكورة والحاجة لإثبات ذاتها حضوراً قوياً في أفلامه حتى ولو كانت تلك الأفلام تتناول المرأة في موضوعاتها، مثل فيلم "تيلما ولويس" و"المجندة جين". القيم التي تغلب على أفلام سكوت هي القيم الإيجابية للذكورة. من جهة أخرى، فإن أهم الصفات التي تميز أفلام بول مازورسكي هي صراع الاستقلالية، ومن أهم صفات أفلام جون كاسافينيس هي الصراع العنيف بين قوة الحياة وقوة الموت في كل شخصية. ما أرمي إليه في هذا الصدد هو أن المخرجين لديهم معتقدات أو قضايا جوهرية يعالجونها في أفلامهم، وقضية إرنست لوبيتش الجوهرية هي الرومانسية.

أشار لوبيتش من خلال معالجته لموضوع الرومانسية أن باقي أمور الحياة كلها، بما في ذلك السياسة والمال والمهنة والمكانة الاجتماعية، هي أمور ثانوية. تتطوي هذه الفكرة على معاني محددة في تفسير نص السيناريو. أولاً، يركز فيلم لوبيتش على علاقة شخصية واحدة بشخصية أخرى فقط، مثل علاقة امرأة مع رجل، أو العكس. كما ذكرت سابقاً، اهتم لوبيتش بجميع صفات ومظاهر وجوانب الرومانسية، ولكن في جميع استكشافاته كان التأكيد دائماً على الجوانب الوجدانية للرومانسية والسعي لتحقيق السعادة وفقاً للوبيتش. وأخيراً، تؤمّن

السعادة العلاقة المأمولة. بالنسبة لنيوتشكا، لم تعرف رجالاً من قبل مثل ليون دالغو، ولكن حين يجري إرسالها إلى باريس، مدينة الحب، تكتشف حقيقة وجمال الحب. وعلى نحو مماثل أيضاً تكتشف مدام كوليت الحب في فيلم "متاعب في الجنة" عندما يدخل اللص غاستون منزلها بهدف السرقة.

من أجل إفراز هذا الحس المؤلم لمعنى الرومانسية، يعمل لوبيتش بوساطة عدد من الوسائل السردية التي تؤكد أهمية الرومانسية. أولاً، ينسحب مبدأ الأطراف المتناقضة على العشاق وعلى بقية الشخصيات أيضاً. بالنسبة للعشاق والراغبين بأن يصبحوا عشاقاً أيضاً، فإن ليون دالغو ونيوتشكا هما خير مثال على هذا النوع، وكذلك الأمر بالنسبة لكارلا وكراليك في "متجر عند الناصية" - فهي عاطفية وهو عقلاني، وهي ديناميكية وهو رزين، وهي مثالية وهو تشاؤمي إلى حد ما.

عندما ننظر إلى مثلث الحب في الأفلام، تصبح الأطراف المتناقضة واضحة وجليّة تماماً. في "متاعب في الجنة"، يضطر غاستون إلى الاختيار بين ليلي ودام كوليت. ليلي عملية فيما يتعلق بموضوع المال، على عكس مدام كوليت الثرية التي تفنقراً كلياً إلى الديناميكية المالية. تتودد ماريا في فيلم "كون أو لا كون" إلى شاب وسيم، بينما يشك زوجها الغيور الأكبر سناً بحب زوجته. كلا الرجلين يرضيان غرور ماريا وطبيعتها النرجسية بالرغم من تناقض صفات كل منهما.

يستخدم لوبيتش أيضاً فكرة الأطراف المتناقضة كمصدر للفكاهة خارج حدود العشاق. يتصف العشاق وشركاؤهم المحتملون بالجدية عندما لا يكون المحيط جدياً. يشكل إدوارد إيفريت هورتون وتشارلز راغلز متوددين مسنين لدام كوليت، مع أنها تفضل غاستون. في "نيوتشكا" يشكل المفوضون التجاريون الثلاثة (إيرانوف وبولغانوف وكوبالسكي) وغرورهم بالهراء السوفيتي وانغماسهم بترف الرأسمالية الغربية، يشكلون مصدراً للفكاهة، مثل فرقة الممثلين المسرحية المحيطة بجوزيف وماريا التي تشكل مصدر الفكاهة

في فيلم "تكون أو لا تكون". توفر هذه الاستراتيجية سرداً مركباً من دون الانحراف عن جدية الرجل والمرأة الساعيين وراء الرومانسية.

عنصر آخر من عناصر تفسير لوبيتش للنص هو تجنب إكساب شخصيات أفلامه صفة المثالية؛ لأن الحب الرومانسي وليس العشاق هو الذي يكتسب صفة المثالية. جميع عشاق لوبيتش هم شخصيات ناقصة: غاستون مونيسكو لص، وليون دالغو نذل، وجوزيف تورا الغرور بعينه، وألفريد كراليك رسمي وجاد جداً من أجل مصلحته الشخصية. أما المرأة فهي أفضل حالاً من الرجل إلى حد ما. كلارا نوكاف عصبية المزاج مثل ليلي، ونيوتشكا جادة مثل كراليك، وماريا تورا مغرورة أكثر من زوجها المشهور.

النتيجة هي أن لوبيتش يروي قصصاً عن شخصيات حقيقية تكتشف أن أهم شيء في حياتها هو الحب والإحساس بالحب، أي تبادل مشاعر الحب، وكل شيء آخر - المال والمنصب والمكانة الاجتماعية - لا قيمة له تقريباً. فالسعي وراء الحب ليس أمراً مهماً وحاسماً في حياة شخصيات لوبيتش فحسب، بل هو أمر أساسي وجوهري أيضاً. عندما نعيش تجربة شخصيات لوبيتش، نشاطرهم متعة السعي وراء الحب.

توجيه الممثلين

اعتمد لوبيتش في اختياره للممثلين على ما يتمتعون به من جاذب وتمرس في الحياة وموهبتهم الكوميديّة، ما يعني أنه غالباً استخدم ممثلين مسرحيين، أمثال هربرت مارشال ومريم هوبكنز وميلفن دوغلاس، إضافة إلى فناني المسرح الهزلي، مثل جاك بيني. أما اختياره للأدوار النسائية فقد اعتمد على فئة مميزة من الممثلات المتألفات، مثل غريتا غاربو ومارلين ديتريتش وكارول لومبارد. كما استخدم لوبيتش بعض الفنانين الكوميديين (إدوارد إيفريت هورتون وتشارلز راغلز وسيغ رومان) من أجل إضافة التفاصيل إلى ممثليه. من الصفات الأخرى التي ميزت اختيار لوبيتش للممثلين هي الإثنية بما أن

أفلامه كانت تدور أحداثها في أغلب الأحيان في أوروبا، فقد اختار بعض الوجوه المألوفة في باريس والبندقية وموسكو وبودابست.

تطلبت أدوار لوبيتش مجالاً عريضاً في الأداء. اضطرت غريتا غاربو، على سبيل المثال، في فيلم "نينوتشكا" أن تظهر بمظهر الملكة السوفيتية الجامدة والبطلة الرومانسية القادرة على الضحك. كما تعيّن على جيمس ستيوارت أن يظهر بمظهر جاد ورسمي في تصرفاته، ومطواعاً ورومانسياً في فيلم "متجر عند الناصية". أما جاك بيني فقد اضطر إلى أداء دور الممثل البارع والزوج الغيور في "كون أو لا نكون"، في حين اضطر ميلفن دوغلاس أن يظهر بمظهر النذل والعاشق في "نينوتشكا". تطلبت تلك الأدوار استخدام ممثلين يتمتعون بمرونة فنية ومجال عاطفي واسع كي يتمكنوا من تغيير نوعية أدائهم كلما اقتضت الحاجة، وبالتالي اضطر لوبيتش لاستخدام ممثلين يتمتعون بحسّ التوقيت كي يكون هذا التغيير مقنعاً. احتاج لوبيتش إلى ممثلين يتمتعون بثقة النفس، ويتقنون بمخرجهم وتفسيره للمادة الفيلمية الموجودة بين يديه. كان الأداء أحد الأدوات القوية والفعالة بالنسبة للوبيتش كمخرج، لكنه استطاع أيضاً تحت هذا الأداء إبراز متعة الأداء في الفيلم. هذه المتعة سواء نشأت من الشخصية أم من إبداع الممثل للشخصية، فقد كانت المفتاح الحقيقي للإحساس بأداء الممثلين في أفلام لوبيتش حيث يستمتع الممثلون بإبداع هذه الشخصيات، وفي الوقت عينه يعيش جمهور المشاهدين تجربة هذه الإبداعات.

إدارة عملية التصوير

يبدو لوبيتش للوهلة الأولى أنه يتبع أسلوباً بسيطاً في عمله لا يحتاج إلى مونتاج فوري. يتم وضع الكاميرا أمام الحدث وفي اللحظة المطلوبة تقترب الكاميرا كي تسجل تفاصيل محددة بواسطة لقطة قريبة. ولكن يكمن وراء هذه البساطة مخرج متمرس ومتقّف في أمور الحياة. لقد ذكرت لتوي قدرة لوبيتش على استخدام مادة بصرية محددة لأغراض متعددة (لمسة

لوبيتش). قد يكون استبدال كلمة "بساطة" بكلمة "اقتصاد" أو "إيجاز" أكثر فائدة في هذا السياق. لقد استطاع لوبيتش أن ينجز في لقطة أو اثنتين ما يتطلبه تصوير مشهد أو مشهدين بالنسبة لمعظم المخرجين، باستثناء لويس بونويل الذي برع في التعبير عن "الكثير" بواسطة "القليل". ستوضح بعض النماذج التالية هذه النقطة.

يحدد فرنسوا (إدوارد إيفريت هورتون) في فيلم "متاعب في الجنة" شخصية السارق الذي نزل محفظته في مدينة البندقية كطبيب. وفي فترة لاحقة يحسب الضابط (تشارلز زاغلر) غاستون مونيسكو أنه طبيب، وعندما تدرك شخصية فرنسوا أن غاستون والطبيب والسارق هم شخص واحد، تغدو نهاية لصنا الظريف وشيكة. يظهر النموذج نفسه في طريقة النظر إلى المجوهرات بفيلم "نينوتشكا". بداية، تحتل المجوهرات دوراً رئيسياً في الحكمة. فبيع المجوهرات هو السبب وراء حضور المفوضية التجارية الروسية إلى باريس. يؤدي وقف عملية بيع المجوهرات إلى اتصال ليون بالمبعوثين التجاريين السوفيتيين الثلاثة، وفي نهاية المطاف تصبح تلك المجوهرات عائقاً في طريق علاقته بنينوتشكا. وعندما يتبدد تأثير هذه العقبة التي تعوق تطور العلاقة بين ليون ونينوتشكا، يصبح بيع المجوهرات تعبيراً عن غيرة الكونتيسة سوانا من نينوتشكا، ثم يصبح بيعها وسيلة تستخدمها الكونتيسة لعودة نينوتشكا إلى موسكو بعيداً عن ليون.

لا يهدف هذا الإيجاز إلى تعقيد الحكمة بمزيد من التبدلات والتغييرات، وإنما يهدف لاستثمار كل أداة من أدوات الحكمة إلى أقصى حد ممكن. يطبق لوبيتش هذه الطريقة على خشبة المسرح في فيلم "كون أو لا نكون"، حيث تؤدي خشبة المسرح وظيفة مقرّ الاستخبارات الألمانية (الجستابو) من أجل استخدامها للإيقاع بجاسوس نازي. هذا الإيجاز الأنيق يفاجئ جمهور المشاهدين أكثر مما لو كان سرداً تفصيلياً من جهة، وييقنا على مقربة من تركيز لوبيتش الرئيسي من جهة أخرى (مطاردة الحب في كل كوميديا رومانسية).

الصفة الثانية المميزة في استخدام لوبيتش للكاميرا هي أن كل جوانب الإنتاج - وضعية الكاميرا أو اختيار اللقطات الإضاءة والإدارة الفنية - تدعم الشخصية ومنحنى الشخصية، ما يعني أن الأداء يحتل المقدمة، وكل العناصر الأخرى في الخلفية. نتيجة هذه المقاربة هي أن العواطف والأمل والرغبة واليأس تنصدر المقدمة، بينما تتبدد كل الأمور الأخرى.

الصفة الثالثة لأفلام لوبيتش أن الكوميديا ضرورية والبقة الأشد إشراقاً في أفلامه. عموماً تنتج الكوميديا بواسطة الشخصيات. تتلقى ليلي اتصالاً هاتفياً في جناح الفندق الذي يشغله غاستون بفيلم "متاعب في الجنة". كانت ليلي حتى تلك اللحظة تبدو امرأة غامضة وثرية جداً، لكن الاتصال الهاتفي يبدد هذه الصورة الوهمية لأن زميلتها التي تشاركها السكن تتصل بها لتبلغها عن استحقاق أجره الشقة، وتكشف بذلك هوية ليلي الحقيقية. وفي الفيلم نفسه يوازن وسواس المرض الذي يعاني منه فرنسوا والهيئة العسكرية المهيبة التي يتمتع بها الضابط سلوكهما الصبياني مع بعضهما البعض ومع مدام كوليت.

أخيراً، بضع كلمات عن لوبيتش وإخراجه للمنحنى الدرامي. من المعروف أن الحبكة لا تدبر أحداث الفيلم الكوميدي الرومانسي، كما أن سرعة وتيرة عرض الأحداث تغيب عادة عن هذا النوع من الأفلام. ولا يحوي لبّ الفيلم الكوميدي الرومانسي إلا مسار العلاقة بين البطل والبطلة، حيث يلتقيان ويسعى كل منهما للوصول إلى الآخر ثم يتواعدان ويرتبطان ببعضهما ضمن تلك العلاقة. وقد أدرك لوبيتش أن متعة السعي هي جوهر التجربة التي يعيشها الجمهور أثناء مشاهدة الفيلم الذي يصبح أكثر نجاحاً كلما أثار البطل والبطلة حماس الجمهور. وقد تميز لوبيتش ببراعة استثنائية في إمتاعنا بالعلاقة الرومانسية وشخصياتها واستخدمه للحبكة فيما بعد من أجل عرقلة هذه الشخصيات. فبيع المجوهرات هو الذي يشكل حبكة فيلم "نينوتشكا"؛ وسرقة مجوهرات مدام كوليت هي حبكة "متاعب في الجنة"؛ والإمساك بالجاسوس

النازي والعيش من أجل التمثيل على المسرح يشكلان حبكة "تكون أو لا تكون". وقد أدرك لوبيتش ضرورة تفكك كل شيء في المرحلة الأخيرة من الفيلم كي يشعر الجمهور بالرضا عندما يجتمع العاشقان في نهاية المطاف. يفترق العاشقان في الفصل الأخير بفيلم "نينوتشكا" عندما تغادر نينوتشكا إلى موسكو ويظل ليون في باريس. وغاستون في فيلم "متاعب في الجنة" تكشف هويته الحقيقية على أنه سارق في الجزء الأخير من الفيلم. لابد أن يتبادر إلى ذهن المتفرج الأسئلة التالية: هل سيقع غاستون في قبضة العدالة؟ وهل سيبقى مع مدام كوليت؟ وماذا سيحدث للحساء ليلي؟ في فيلم "تكون أو لا تكون" تتجح الفرقة المسرحية في القضاء على الجاسوس لكنها لا تفلح في الهرب من الجستابو، ولابد لأعضاء الفرقة من الارتقاء في أدائهم في الفصل الأخير حين يستغلون إحدى خططهم في التظاهر بأن هتلر هو أكثر المتوردين شغفاً بماريا. وهتلر نفسه هو الذي ينقذ جوزيف من الجستابو ويساعد على هروب الزوج والزوجة وأعضاء الفرقة المسرحية إلى إنكلترا. القدرة على تصور هذا النوع من الأفلام كعملية مطاردة والاستمرار بها حتى الوصول إلى موطن حلّ عقدة قصة الفيلم كانت علامة مميزة بالمخرج لوبيتش الذي أدرك أهمية الحفاظ على المنحنى الدرامي مشدوداً وفعالاً حتى بلوغ النهاية السعيدة.

مع أن كاميرا لوبيتش تبدو بسيطة، لكن هدفها كان التأكيد على الشخصيات والمتعة المقترنة بأداء أدوارها. لذلك نستطيع فهم قوة الحياة الرومانسية فهماً أفضل ونقدرها حق تقديرها من خلال خيارات لوبيتش وأداء ممثليه الموهوبين.

الفصل الرابع عشر

إيليا كازان: الدراما هي الحياة

مقدمة

إرادة الإنسان التي تصارع فرداً أو عائلة أو مجتمعاً هي نظرة إيليا كازان للعالم الذي يسكن أفلامه. كان كازان أشهر مخرج مسرحي وسينمائي في عصره بالولايات المتحدة، واستطاع صنع باقة من الأفلام السينمائية الفريدة من نوعها من خلال تعاونه في المسرح مع آرثر ميلر وتيتسي ويليامز، إضافة إلى تعاونه مع كتاب مسرحيين آخرين وروائيين، أمثال موس هارت وجون شتاينبك وبول أوزبورن وباد شولبرغ وويليام إنج. مع أن سمعة كازان تلطخت ومهنته تدهورت بسبب شهادته أمام لجنة الكونغرس للتحقيق بالنشاطات المعادية لأمريكا في خمسينيات القرن العشرين، ظلت أعماله فريدة من نوعها في السينما الأمريكية. فكرة المخرج الخاصة بكازان (الدراما هي الحياة) تغرس في أعماله بساطة طبيعية تجعل أفلامه فريدة من نوعها.

المقصود بفكرة "الدراما هي الحياة" أن شخصيات كازان أو أفلامه تخلو من لحظات الهدوء، فشخصياته تعاني صراعاً داخلياً شديداً جداً، إذ ترى العالم مكاناً يسوده العنف العاطفي نتيجة تمزق تلك الشخصيات بين الرغبات الذاتية وإرضاء الآخرين. كما تتسحب الصفة نفسها على الشخصيات الثانوية بحيث تبدو منقّدة كالبراكين. النتيجة هي سعي وجداني عاطفي لا نهاية له. كان كازان

صانع أفلام جاد بفنه تجذبه الموضوعات الجادة، ولكن في صميم أفلامه والشخصيات التي تعيش فيها، فإن هذه الشخصيات متّقدة وسريعة الغضب تنفجر إما خارجياً أو داخلياً، ما جعلني أطلق على فكرة المخرج الخاصة بكازان عنوان "الدراما هي الحياة". وأستطيع الإضافة أيضاً أن صراع الموت المعنوي أو الفعلي هو تفسير يقارب بين أعمال كازان وصانع الأفلام جون كازافيتيس الذي أعتقد أن فكرة المخرج الخاصة به هي الأقرب إلى فكرة كازان.

باد (وارن بيتي) وديني (ناتالي وود) في فيلم "روعة العشب" (١٩٦١) مرافقان يبلغان مرحلة انعطاف في الحياة. هل سيلتزمان بتعليمات والديهما، أم سيستسلم كل منهما لرغبة الآخر؟ الغلبة في هذا الصراع من نصيب الوالدين. ومع أن باد وبيتي يتابعان حياتهما، إلا أن تلك الحياة باتت منقوصة نتيجة ضياع الحب.

إيميليانو زاباتا (مارلون براندو) في فيلم "فيفا زاباتا" (١٩٥٢) رجل ريفي يعاني الظلم في حياته من جانب المجتمع. لكن زاباتا ليس رجل سياسة يعيش في عالم سياسي ويعاني كونه مثالياً في مبادئه. أما على أرض الواقع، فالساسة هم من يلجأ إلى القضاء عليه لأنهم رأوا في وجوده خطراً يهددهم.

لونسَم رودز (أندي غريفيث) في فيلم "وجه وسط الحشود" (١٩٥٧) موسيقي جوال يصبح معلقاً إذاعياً شهيراً ثم يتحول إلى نجم تلفزيوني واسع النفوذ. يعود جزء من نجاح لونسَم إلى موهبته الاستثنائية، لكن السبب الأعظم هو لجوؤه إلى الكذب والخداع واستغلال من قدّموا له المساعدة. يصبح لونسَم رودز وحشاً صنيع الإعلام، سواء في شؤون عمله أو في أموره العاطفية، ولا تتضح لنا الصورة تماماً متى يبدأ الأداء وتتوقف الحياة الحقيقية. مديرة أعماله مارشا جيفريز (باتريشيا نيل) تعمي بصيرتها كاريزما شخصية لونسَم، ولكن بعد أن يعدها لونسَم بالزواج بيوم واحد فقط، يتزوج فتاة أخرى كي يبين لمارشا أنه سيد حياته وعمله، ما يجعلها تصحو من أحلامها الوردية وتترك

حقيقته. عندما تأخذ الميكروفون خلال أحد عروضه التلفزيونية لتخبر المشاهدين عن حقيقة رأيهم، فإنها تحاول بذلك تحطيم الأسطورة والرجل الذي ساعدته هي نفسها على دخول عالم الفن والنجومية.

في كل فيلم تتصف أوضاع الحياة والشخصيات (باد وبيتي؛ وإيميليانو زاباتا و لونسَم رودز) بالتطرف في طبيعتها وأهدافها ومنحنيات شخصياتها، كما لو أن قوى أكبر تعمل على دفع الشخصيات نحو أعلى وأدنى درجات الغموض، علماً بأن الأبطال وغرماءهم يحظون بأهمية متساوية في أفلام كازان. إن معركة الإرادة مقابل الإرادة هي التي أتاحت لكازان تجسيد وتنفيذ فكرة المخرج الخاصة به.

امتدت مهنة كازان السينمائية على فترة ثلاثين سنة بدأها بفيلم "شجرة تنمو في بروكلين" في عام ١٩٤٦ واختتمها بفيلم "آخر العمالقة" في عام ١٩٧٥، واجتاز بين هذين التاريخين مراحل واضحة في صناعة الأفلام. تتمثل أفلامه الاجتماعية والسياسية في فيلمين حائزين على جائزة الأوسكار، "اتفاقية الجنتلمان" (١٩٤٧) و"على رصيف الميناء" (١٩٥٤). وتشمل مشاريعه السينمائية الراقية فيلم "عربة اسمها الرغبة" (١٩٥٢) وفيلم "سرق عدن" (١٩٥٤)، أما أفلامه الشخصية فتضم "أمريكا، أمريكا" (١٩٦٣) و"الصفقة" (١٩٦٩). ثم أدت خيبة أمله في السينما والمسرح التجاريين إلى اتجاهه نحو العمل الخاص، ولا سيما التأليف الروائي. ففي منتصف الثمانينيات كتب مذكراته الشخصية ضمن مؤلف حمل عنوان "حياتي" نُشر في عام ١٩٨٨، وهو كتاب لا غنى عن قراءته. ينقلنا كازان الكاتب بمنتهى الشغف والحماس مع فكرة المخرج الخاصة به إلى الدراما التي كانت حياته الخاصة بالأصل.

قبل الانتقال إلى أفلام كازان التي تشكل موضوع بحثنا في هذا الفصل، قد يفيدنا التطرق إلى بعض الصفات البارزة في أعماله. كان كازان في المقام الأول مخرجاً معروفاً ببراعته في توجيه أداء كبار الممثلين، لكن لم يندمج أي

ممثّل مع إيليا كازان أكثر من مارلون براندو الذي تجاوز أدائه في فيلمي "عربة اسمها الرغبة" و"على رصيف الميناء" أهمية الأداء السينمائي المعتاد. ويجب أن لا نغفل أيضاً عن ذكر أنتوني كوين بدور شقيق زاباتا في فيلم "فيفا زاباتا"، وزيرو مستيل بدور ريموند فيتش في "دعر في الشوارع" (١٩٥٠)، وجيمس دين بدور كال تراسك في "سرق عدن"، وأندي غريفيث بدور لونسم رودز في "وجه وسط الحشود"، الذين لم يقل أدائهم أهمية عن أداء براندو. كما أن أداء بعض الممثلات مع كازان كان مقنعاً بطريقة إبداعية، ونذكر من تلك الممثلات ناتالي وود وكين هنتر وجولي هاريس وباتريشيا نيل وبربارة بيل غيديس ولي ريميك. من جهة أخرى، رود ستايغر ولي ج. كوب وإيلي والاش وكارل مالدين أصبحوا نجومًا سينمائيين بعد أدائهم لأدوار ثانوية في أفلام كازان، أما جيمس دين ووارن بيتي ومارلون براندو فأصبحوا نجومًا أكثر تألقاً بسبب ظهورهم في أفلام كازان.

الصفة الثانية لأعمال كازان هي أسلوبه في استحضار فكرة المخرج الخاصة به، وكان ذلك يعني في أغلب الأحيان تركيب مؤلف من تطرفين اثنين: طريقة مشابهة للأفلام التسجيلية مدمجة مع أسلوب مسرحي مفرط. يتجلى هذان التطرفان في الأسلوب أكثر ما يتجلى في "وجه وسط الحشود" و"على رصيف الميناء". من جهة أخرى، يعدّ فيلم "عربة اسمها الرغبة" عملاً مسرحياً صرفاً يخلو من أي إشارة للواقعية، على عكس "أمريكا، أمريكا" الذي يستعرض أسلوب المزج بصورة واقعية مطلقة. السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الصدد هو لم استخدم كازان أسلوبين متناقضين في الفيلم نفسه؟ التفسير المنطقي للسبب الذي جعل كازان يدمج طريقتين مختلفتين تماماً هو أن الحياة واقعية دائماً بصورها، لكن الدراما تتطلب عرضاً تعبيرياً وبصرياً أوضح من ذلك. انخرفت هذه التقنية أحياناً إلى أسلوبية نشاهدها في فيلم مثل "فيفا زاباتا"، ولكن عندما نجح ذلك المزج بين الأسلوبين، كما في "وجه وسط الحشود"، فقد ارتقى عمل كازان السينمائي إلى مستوى في غاية القوة والفاعلية. وقد اتبع

مخرجون آخرون، مثل جون فرانكنهايمر وسيدني لوميت، هذا المزج الأسلوبي وكانت النتيجة مثمرة ورائعة.

الصفة الثالثة لأعمال كازان هي استخدامه مقارنة خاصة تتمحور حول الوسواس الداخلية والهواجس أو المخاوف الخارجية التي تنتاب البطل وعلاقاته مع غريمه. مع أن هذه الفكرة تنطوي على نوع من التحليل النفسي إلا أنها تساعدنا على فهم الحيوية المتواصلة لكل شخصياته وتصادماتها العاطفية المشحونة إلى حد الانفجار. لنبدأ أولاً بالنظر إلى شخصيات كازان الرئيسية. إذا تأملنا في تيري مالوي (مارلون براندو) في "على رصيف الميناء"، أو كال تراسك (جيمس دين) في "سرق عدن"، أو ستافروس توبوزوغلو (ستائيس جباليليس) في "أمريكا، أمريكا"، نجد أنهم رجال يحافظون ظاهرياً فقط على مواصلة الحياة الاجتماعية بينما يتألمون داخلياً إلى درجة العذاب. بالنسبة لتيري مالوي لا ينفك ضميره الداخلي يخبره أن حياته قد تصبح أفضل مما هي عليه. أما الهاجس الذي يهيمن على كال تراسك فهو ماضي عائلته، فإذا اعترف بحقيقة تخلي أمه عنه، واستطاع إقناع شقيقه ووالده للاعتراف بالأمر ذاته، لابد أن تتغير حياته ضمن العائلة ورأي العائلة فيه أيضاً. وسواس ستافروس الداخلي هو حلمه بالذهاب إلى أمريكا حيث يعتقد أنه أخيراً سيصبح حراً. من المؤكد أن الوسواس الداخلية هي التي تسيّر كل شخصية من تلك الشخصيات، ولكن من دون اعتراض لن تخرج من دائرة الصراع الداخلي وستظل شخصيات مترددة وغير مبالية. في الحقيقة إن غرماء البطل هم من يعترض تلك الشخصيات ويرتقي بصراعها إلى مستوى أكبر وأشمل.

جونى فريندلي (لي. ج. كوب) هو غريم البطل الظاهري في فيلم "على رصيف الميناء". ينضم إلى جونى عدد كبير من الرجال، أهمهم تشارلي (رود ستايجر) شقيق تيري. نشاهد قسوة جونى وعنفه منذ البداية عندما يلجأ إلى ضرب أحد رجاله، في حين يمارس تشارلي ضغوطاً خفيفة على تيري. يتجادل جونى مع تيري وينذره ضمناً أنه سيقاقل كل من يقف في طريقه، علماً أن كليهما

(جونى وتيرى) يميلان للتعبير عن مشاعرهما عن طريق القوة والعنف. إن نزعة جونى للثوران كالبركان هي مصدر سلطته ونفوذه، ما يجعل رجاله مستعدين لسفك الدماء لأجله، وبالتالي يشكل جونى الاعتراض بالنسبة لتيرى.

غريم بطل فيلم "شرق عدن"، كال تراسك، هو والده آدم (ريموند ماسى). مع أن كراهية كال كانت أولاً تتجه نحو أمه، بات الآن يسعى وراء رضا والده. فآدم رجل متدين وعقلاني لكنه يرفض كال بالقدر نفسه الذي يتقبل به شقيقه آرون (ريتشارد دافالوس). ينتقد آرون مقترحات كال التجارية العملية ويعتبرها لا أخلاقية. ومع أن كال كان يحاول فقط مساعدة والده، يشعر أنه (الأب) يتهمه بالفسوق.

يريد ستافروس توبوزوغلو في فيلم "أمريكا، أمريكا" الذهاب إلى أمريكا. يقف جميع أفراد عائلته والغرباء على حد سواء في طريقه ويطلبون منه الامتثال لرأيهم. في البداية يريد والده والأتراك أن يبقى كما يتصورونه ابناً مطيعاً وباراً. وفي منتصف الفيلم يسرق أحد المسافرين من ستافروس كل شيء ثمين يحمله خلال رحلته إلى القسطنطينية. وفي القسطنطينية يرى ابن عم ستافروس أنه يشكل مصدر دخل جيد قادر على تحسين أوضاع تجارة السجاد التي يعمل فيها في ظل ركود الأسواق، بينما يراه السيد سينيكوغلو (بول مان) زوجاً وفيّاً ومناسباً لابنته تومنا. وفي الفصل الثالث والأخير يحاول السيد كبايان الثري ترحيل ستافروس من سفينته المتجهة إلى أمريكا والعودة إلى تركيا. كل واحد من هؤلاء الرجال يقف عقبة أمام حلم ستافروس بالسفر إلى أمريكا كي يقرر مصيره بنفسه. يمثل جميع أولئك المعارضين بنية سلطة الكبار التي تريد أن يظل ستافروس لا حول له ولا قوة. كما يزدون شدة التأثير على الشخصية واعتراض هدف ستافروس الداخلي وحلمه بأن يصبح رجلاً حراً.

الصفة الأخيرة التي تميز أعمال كازان أنه كان مخرجاً للمشاهد الرائعة، غير المقاطع البصرية المنفذة ضمن المشهد الواحد، مثل مشهد المعركة على الجليد في فيلم أيزنشتاين "الكسندر نيفسكي"، أو مشهد الدفن في

فيلم ديفيد لين "دكتور جيفاكو"، وإنما مشاهد درامية تنشأ من عمل المخرج مع ممثليه. لنتأمل على سبيل المثال في مشهد سيارة الأجرة بفيلم "على رصيف الميناء"، الذي يعدّ من أشهر المشاهد في صناعة الأفلام، مع أن كازان يبدو متواضعاً حول تطوير ذلك المشهد (راجع كتاب إيليا كازان "حياتي" الصادر في عام ١٩٨٨، الصفحتين ٥٢٤-٥٢٥). يقوم تشارلي في هذا المشهد باصطحاب شقيقه تيري في جولة بالسيارة. تشارلي مكلف بمهمة إقناع تيري بتجنب الحديث إلى لجنة التحقيق الجنائي وإلا فيستعرض للقتل. عندما يتهم تيري تشارلي بالخيانة طوال حياته، يتركه تشارلي يذهب في حال سبيله مع أنه على يقين أن هذه الخطوة ستؤدي إلى مقتل تشارلي نفسه. يتألف المشهد من الحب الأخوي والاعتراف الشخصي ولحظة حقيقة، إضافة إلى صفات أخرى كثيرة جاءت نتيجة أداء تمثيلي يضفي لمسة إنسانية على مشهد رائع.

تضم بعض المشاهد الإبداعية الأخرى في أفلام كازان مشهد المواجهة في النادي الليلي بين ديف (جون غارفيلد) وسكايلار غرين (غريغوري بك) بفيلم "ثقافية الجنتللمان"، ومشهد انهيار مهنة لونسَم رودز في فيلم "وجه وسط الحشود"، والمشهد التالي الذي سأتطرق إليه بالتفصيل من فيلم "دعر في الشوارع"، وهو قصة بوليسية يحدث فيها تغيير غريب من نوعه. يفارق الضحية كوشاك الحياة إثر إصابته بعيارين ناربيين، لكن موته كان محتملاً بكل الأحوال بسبب إصابته بالطاعون الرئوي، ومن المحتمل أن ينشر المرض كوباء. يجب العثور على القتلة لأنهم تعرضوا أيضاً للإصابة بالطاعون. القاتل بلاكي (جاك بالانسن) وشريكه ريموند فيتش (زيرو موستيل) لديهما قناعة أن الضحية كان يحمل معه شيئاً ثميناً إلى أرض الوطن. شريكهما الآخر فينس بولدي (تومي كوك) هو ابن عم الضحية. يحاول بلاكي في أحد المشاهد انتزاع السر من بولدي. المشكلة أن بولدي طريح الفراش الآن، وفي الحقيقة إنه يحتضر بسبب الطاعون. تستمر أحداث المشهد، كما في مشهد سيارة الأجرة، بلقطة واحدة تقريباً. يتسلق بلاكي سرير بولدي ويمرر يديه فوق جسده ويحاول ترهيبه شفهيّاً. لكن المشهد يبدو

كانه نوع من الإغواء حين يمسك بلاكي وجه بولدي بكلتا يديه ويضع شفتيه على شفتي بولدي. اللحظة الحاسمة في المشهد هي هذا السرد بظاھرہ المتناقض، إذ يبحث بلاكي عن اعتراف للسر الذي يخفيه بولدي، لكنه يحصل على شيء آخر، ألا وهو الطاعون. إن التوتر الذي يحدثه المشهد يشدنا بصرياً ويستأثر باهتمامنا لمعرفة المزيد من التفاصيل.

كي نتفحص عن كذب إنجاز كازان لفكرة المخرج في عمله، سنلقي نظرة على بداية فيلم "ذعر في الشوارع" (جريمة بلاكي)، والمشهد الأخير من الفيلم نفسه حيث يتم إلقاء القبض على بلاكي. كما سنتناول مشهد توظيف العمال في فيلم "على رصيف الميناء"، والمشهد الذي يلاحق فيه كال أمه في "سرق عدن"، ومشهد التفاوض في "أمريكا، أمريكا".

"ذعر في الشوارع" (١٩٥٠)

تدور أحداث مشهد جريمة القتل في فيلم "ذعر في الشوارع" ليلاً بالقرب من ميناء نيو أورلينز. يقدم لنا المشهد الضحية شخصية رجل مريض يترك لعبة ورق بعد شجار مع باقي اللاعبين، ويغادر المكان. يلحق بالضحية مجرم بسيط يدعى بلاكي مع اثنين من رجاله، هما ريموند وبولدي. يريد بلاكي سلب مال الرجل المريض الذي يستل مدية، لكن بلاكي يجهز عليه ويأخذ نقوده ويأمر رجله للتخلص من الجثة. تجري أحداث المشهد بطريقة تعبيرية مع إضاءة درامية مؤثرة للغاية.

تجري أحداث المشهد الثاني، إلقاء القبض على بلاكي، بأسلوب الفيلم التسجيلي. تصل الشرطة بينما يقوم بلاكي وريموند بنقل بولدي المريض إلى عيادة خاصة يديرها طبيبهم ذو السمعة السيئة. يحمله الرجلان على فرشة ويهبطان به الدرج. عندما يطلب مسؤول الصحة العامة الدكتور ريد (ريتشارد ويدمارك) من بلاكي تسليم الرجل المريض، يسرع بلاكي برمي بولدي على الدرج الخارجي المؤدي للشارع. يسقط بولدي إلى حافته بينما يفر بلاكي وريموند

للنجاة بنفسيهما وتطاردهما الشرطة. يصل الرجلان إلى رصيف الميناء ويدخلان مستودعاً كبيراً لتخزين البن. يتعرف الحارس على بلاكي ويتبادلان التحية. من الواضح أن بلاكي كان يعمل هنا في تحميل السفن وتفريغها. يسأله الحارس فيما إذا كانت عودته من أجل الحصول على وظيفة، فيرد بلاكي أنه يريد الرحيل، ويسأله فيما إذا كانت ثمة سفينة ستغادر الميناء. عند وصول الشرطة والدكتور ريد، يقتل بلاكي الحارس ويهرب مع ريموند عبر باب أرضي في المستودع، فيطاردهما الدكتور ريد. يتمكن المجرمان من الوصول إلى إحدى السفن، لكن رجال الشرطة منتشرين في كل مكان. يهاجم بلاكي الدكتور ريد ويقتل شريكه ريموند. لا ينجح بلاكي بتسلق السفينة ويسقط في الماء وتنتشله الشرطة.

"على رصيف الميناء" (١٩٥٤)

مشهد توظيف العمال في فيلم "على رصيف الميناء" مصور أيضاً بأسلوب الفيلم التسجيلي، ويضم حكايات سردية متنوعة. قبل هذا المشهد، يلجأ تيري ماليو إلى خيانة صديق يدعى جوي دويل. يحث تشارلي شقيقه تيري على استدراج جوي وإخباره أنه عثر على أحد طيور الحمام التي يحتفظ بها جوي. يتردد جوي بقاء تيري على سطح البناء حيث أفراد العصابة بانتظاره. عند وصول جوي، يسرع رجال العصابة بدفعه من على السطح، فيسقط الشاب إلى حقه. يشعر تيري بالاستياء، لكن رئيس اتحاد عمال الميناء جوني فريندلي يكافئه على تعاونه. يعتقد أفراد عائلة جوي، وخصوصاً والده، أن جوي كان سيظل حياً لو التزم الصمت وأحجم عن التبليغ عن الفساد الذي اكتشفه حول اتحاد عمال الميناء. تشعر إيدي (إيفا ماري سينت)، شقيقة جوي، بالسخط لأن أخيها كان ألطف فتى في الحي كله وتطالب بتطبيق العدالة. يحاول القس (كارل مالدن) مواساتها، لكنها تنتهمه وديانته بقطع الوعود الكاذبة، فيشعر القس بالعجز في هذه الحالة.

يهدف مشهد توظيف العمال إلى إظهار الفساد في ممارسات الاتحاد. يصطف الرجال بانتظار وصول ممثل الاتحاد. من الواضح أن المحاباة والرشاوى

تنشر في تعيينات العمال. فهاهو تيري أول من يحصل على مهمة عمل جديدة كمكافأة له على حلّ مشكلات الاتحاد المتمثلة في جوي دويل. ينقل والد جوي دور ابنه المغدور إلى العامل دوغان الذي يتمتع بالجرأة الكافية للوقوف في وجه غطرسة الاتحاد نيابة عن زملائه العمال. يطلب محققان الحديث إلى تيري، لكنه يرفض طلبهما بعدوانية واضحة لأنه لا يريد أن يتحول إلى مجرد رجل أصم وأبكم بدافع الجبن. عندما يرمي موظف الاتحاد قسائم توزيع مهام العمل اليومي على الأرض، يتدافع العمال لاستلامها. يتعارك تيري مع إيدي لنيل قسيمة واحدة، لكنه لا يلبث أن يقدم لها تلك القسيمة عندما يدرك أنها شقيقة المغدور جوي دويل. القس موجود أيضاً مع حشود العمال بما أنهم يشكلون أبناء كنيسة ويعلن أمامهم أنه سيتولى القيام بدور أكثر فاعلية من أجلهم. يستعرض هذا المشهد حالة تفشي الفساد، كما يجمع بين تيري وإيدي، وبين السيد دويل ودوغان والقس، مؤسساً بذلك الأحداث السردية والعلاقات التي ستنشأ عنها. يستخدم كازان أسلوب الفيلم التسجيلي للتأكيد على واقعية الفساد والشخصيات المشتركة بأحداث المشهد.

"شرق عدن" (١٩٥٤)

تركيزنا في "شرق عدن" سيكون على بداية الفيلم. التاريخ هو العام ١٩٥٧، والمكان هو بلدة مونتيري بكاليفورنيا. يلحق كال تراسك بامرأة تدعى كيت (جو فان فليت) أثناء توجهها إلى المصرف. تريد كيت، التي تدير ماخوراً في البلدة، إيداع مبلغ كبير في المصرف. يلاحقها كال حتى عودتها للمنزل. تنظر كيت من النافذة عليها تتعرف على هوية ذلك الشاب الذي يتعقب خطواتها. كال شاب أنيق المظهر ويافع السن. تسأل كيت الفتاة التي تنظف لها أرضية المنزل فيما إذا كانت تعرف الشاب، فتجيبها أنها شاهدته الليلة الفاتنة يسأل عن كيت. تستدعي كيت أحد رجالها، فيهرع إلى كال ويحاول أن يتحقق من هدف ملاحظته لكيت. يطلب كال من الرجل إيصال رسالة شفوية إلى كيت "أخبرها أنني أكرهها"، ثم ينطلق ليلحق بالقطار العائد إلى ساليناس. لا تمضي فترة طويلة حتى ندرك أن كيت هي والدة

كال وأنها تخلت عنه وعن شقيقه عندما كانا طفلين صغيرين، وأطلقت النار على والدهما حين حاول أن يثنيها عن الرحيل. استقرت كيت في مونتيري، بينما أصبح زوجها آدم مزارعاً في ساليناس وتولى تربية ابنيهما.

"أمريكا، أمريكا" (١٩٦٣)

المقطع الأخير هو مشهد الخطوبة في فيلم "أمريكا، أمريكا". تحمل ستافروس حتى هذه اللحظة نتائج السرقة التي تعرّض لها وخسر كل ممتلكات العائلة الموجودة في حوزته، إضافة إلى فقدان مبلغ ١١٠ جنيهات إسترلينية كان قد ادخرها لأجور السفر اللازمة لرحلته من القسطنطينية إلى نيويورك. كما كاد ستافروس أن يتعرض للموت خلال إغارة الشرطة على اجتماع سياسي كان هو شخصياً بين حضوره. لكن ستافروس لا يستسلم بسهولة. يطلب من ابن عمه أن يقدمه إلى تاجر غني لديه أربع بنات عاديات الجمال غير متزوجات. يبدأ المشهد في منتصف عملية تفاوض حول مهر العروس. يقترح والد العروس، المحاط بأشقائه وابن عم ستافروس، مهراً قيمته ٥٠٠ جنيه إسترليني. يرفض ستافروس، فيستشيط والد العروس غضباً، ثم يحاول استرضاء ستافروس ويسأله عن المبلغ المطلوب. يطلب ستافروس ١١٠ جنيهات بالضبط، وهو مبلغ ثمن تذكرة الرحلة البحرية إلى أمريكا. يشعر السيد سينيكوغلو، والد العروس، بالحيرة لكنه يوافق، ما يثير استياء ابن عم ستافروس الذي يطمع بالاستفادة من العرض المقدم لستافروس.

ينتقل المشهد إلى مأدبة غداء. تذرع العروس المرتقبة، تومنا، المكان جيئة وذهاباً باهتياج، كما تفعل كل البنات من فرط الفرحة والانفعال، وتحاول إرضاء ستافروس بشتى الوسائل. يعلن السيد سينيكوغلو المتحم أنه لن يتمكن من تناول الطعام حتى اليوم التالي، لكن زوجته تعتقد أنه سيشعر بالجوع ثانية بعد ساعات قليلة فقط. بما أن السيد سينيكوغلو رجل ثري ولديه أسلوب حياة معين وأسرّة يهتم بأمورها، يريد تجاذب أطراف الحديث مع زوج ابنته المستقبلي. يتضح لنا أن

تومنا هي ابنته المفضلة ويريدها أن تظل قريبة منه. يتصور السيد سينيكوغلو كيف ستسير أمور الحياة مع ستافروس كأحد أفراد العائلة، فيتحدث عن إنجاب حفيد، ثم حفيد آخر (صبيين، هذا كل ما يريده)، وأكثر من هذا العدد من الأولاد أمر يقرره ستافروس وتومنا. ثم يقول لستافروس إنهما سيشيخان معاً هنا في بيت العائلة الصيفي بالقسطنطينية وسينعم كل منهما برعاية زوجته. يتبسم ستافروس بينما يتحدث السيد سينيكوغلو عن إنجاب الأطفال والعيش والموت داخل هذا المكان وضمن العائلة. يدرك جمهور المشاهدين أن المستقبل الذي يتصوره السيد سينيكوغلو هو بالضبط عكس ما يطمح إليه ستافروس. ومع ذلك لا يتحدى ستافروس ربّ هذه الأسرة. ينتهي المشهد بتقديم هدية حين تخرج العائلة كلها وتسير عبر الشارع وصولاً إلى شقة سكنية جديدة يقدمها السيد سينيكوغلو لصهره المستقبلي. يصبح الزواج الذي يمثل عقبة أمام هدف ستافروس أكثر تعقيداً في تلك اللحظة. تستعرض اللقطة الأخيرة من المشهد جلوس تومنا في حضن أبيها وكأنها طفلة صغيرة وتتساءل كيف ستجري الأمور عندما تترك والدها لأجل رجل آخر. توحى الصورة أن الأمور ستزيد تعقيداً. تسأل تومنا رأي ستافروس عن عروض الحياة المقدمة له - زوجة وشقة سكنية وعائلة محترمة - فيرسل الأب جميع أفراد العائلة خارجاً كي يتيح للعروسين المحتملين تبادل الحديث بمفردهما.

تفسير نص السيناريو

"الدراما هي الحياة" هي فكرة المخرج الخاصة بكازان. كي يتسنى لكازان تنفيذ هذه الفكرة، كان عليه إقناعنا بمصداقية شخصياته والحالات التي وصلوا إليها ووجدوا أنفسهم فيها. كما تعين عليه شحن هذه الشخصيات والحالات بصراع كافٍ للارتقاء بالمادة الفيلمية إلى مستوى يتجاوز الواقعية ويجعلها أقرب ما يكون إلى الشكل الدرامي الخاص بالمرسح أو حتى بالأوبرا. لذلك يجب أن يركز تفسيرنا على عوامل تعقيد هدف السرد الواضح في المشهد.

نبدأ بالمشهد الأبسط الذي يستهل به فيلم "شرق عدن" أحداثه. هدف السرد المباشر هو استعراض بحث كال عن أمه والعتور عليها. يبدأ الصراع بعدم رغبة الأم في أن يتمكن أفراد عائلتها من العثور عليها. إضافة إلى استفسارها عن كال عن طريق الفتاة، ترسل إليه أحد رجالها ليتحرى قصده من ملاحقتها. التعقيد الإضافي في هذا الموقف هو أنها لا تنظر إلى كال نظرة شهوانية مع أنها تعمل في مجال الدعارة، على عكس نظرة الفتاة ومديرة الماخور السوداء إلى الشاب كال. تؤدي هذه الصفة الجنسية إلى تعقيد مسألة بحث كال عن أمه، ومسألة الأم وابنها. الصفة الوحيدة المشتركة بين كال والأم هي الغضب. فهي تغضب من موظف فضولي أكثر من اللازم في المصرف الذي تودع فيه أموالها، إضافة إلى غضبها من كال.

أكثر المشاهد تعقيداً يتجلى في فيلم "على رصيف الميناء". يتناول المشهد ظاهرياً مسألة الفساد في ممارسات توظيف العمال، لكنه مشهد يعجّ بالصراعات والمواقف والآراء المختلفة: يحصل تيري على وظيفة يتمناها كل عمال الميناء؛ والسيد دويل بحاجة للمال كي يسدد نفقات جنازة ابنه المغدور، ويضطر لقبول المال اللازم عن طريق قرض يقدمه اتحاد عمال الميناء بطريقة لا تخلو من الاحتيايل؛ تريد لجنة التحقيق الجنائي تعاون تيري معها لكنه يرفض؛ وأفراد العصابة في كل مكان من أجل بسط نفوذها؛ وإيدي تحاول الحصول على قسيمة عمل لوالدها؛ والقس يتخذ موقفاً ضد العصابة نيابة عن عمال الميناء التابعين لكنيستته.

يتوسط هذين المشهدين المتطرفين مشهد معتدل من فيلم "أمريكا، أمريكا" يتناول كيفية تحسين ستافروس وضعه البائس عن طريق زواج ابنة عائلة ثرية. لكن الحقيقة هي أن ستافروس يريد الحصول على ثمن تذكرة الرحلة البحرية التي ستقلّه إلى أمريكا. أما ابن عمه فيأمل نجاح زواج ستافروس كي ينقذ تجارته المتدهورة، في حين تعيش العروس المرتقبة تومنا صراعاً داخلياً عنيفاً بين الماضي (الحياة مع والدها) والحياة الجديدة مع رجل

آخر (ستافروس)، بينما يريد والدها أحفاداً للمحافظة على استمرارية اسم العائلة. يسعى كل شخص في هذا المشهد إلى تحقيق هدف يختلف عن هدف الآخرين، وبالتالي فإن المشهد حافل بالدrama.

توجيه الممثلين

توجيه الممثلين هو مفتاح نجاح فكرة المخرج الخاصة بكازان. بما أن كازان ممثل سابق وعضو في فرقة التمثيل المسرحي، فقد استطاع تطوير فهم قوي لرؤية المخرج والممثلين كأدوات تعمل على ترجمة هذه الرؤية. لذلك سعى كازان دائماً لاختيار أفضل الممثلين، ولكن عندما لم يتوافر أمامه هذا الخيار، لم يتردد في التعامل مع فئات الممثلين الأخرى وتجلى ذلك في إسناده دور البطولة لكيرك دوغلاس في فيلم "الصفقة" (١٩٦٩). كما أسند دور بطولة فيلمه "أميركا، أميركا" إلى الممثل المغموّر ستانيس جيبالييس. وقد وصف كازان اختياره لهذا الممثل بالكلمات التالية:

"أعتقد لو أنني تدبرت إسناد دور البطولة لنجوم أمثال دي نيرو أو هوفمان أو باتشينو لحقق الفيلم نجاحاً تجارياً أفضل، لكن ذلك الفتى (جيبالييس) تمتع بميزة يفتقر إليها كبار نجوم الشاشة: كان الممثل الملائم. [أميركا، أميركا] هو فيلمي المفضل بالرغم من أداء دور البطولة فيه وبسببه أيضاً." (من كتاب "حياتي"، الصفحة ٦٢٩)

عندما عمل كازان مع مارلون براندو أو أنتوني كوين أو ريتشارد ويدمارك أو جيمس دين كانت النتائج مبهرة وتفوق كل تصور. يأتي بعد اختيار الممثلين صفة المرونة الإبداعية للممثل وحيوية فكرة المخرج الخاصة بكازان. أولاً، لابدّ لمظهر الأداء أن يكون واقعياً. ثانياً، يثير المعنى الضمني العواطف المحيطة بذلك المظهر. وأخيراً، يجب أن يتمتع الأداء بمستوى معين من الحيوية المباشرة والموحية بالإغراء.

تيري مالوي ملاكم، ما يعني أنه رشيق الحركة. يتعارك تيري مع إيدي عندما تحاول الفتاة استرجاع قسيمة عمل والدها من تيري. تبدو حركة جسمه كما لو أنه في حالة نزال على حلبة الملاكمة. هذه الحقيقة عن تيري هي التي تسيّر أداء براندو. ريموند فيتش مجرم بسيط في فيلم "دعر في الشوارع" تصرفاته مرهونة دائماً بحث الآخرين له - زوجته أو بلاكي أو الشرطة - ويبدو سمحاً ولين العريكة مع جميع تلك الشخصيات اللوحة، لكن عصبيته تسجل دائماً حضوراً واضحاً أثناء تعامله مع هذه الشخصيات. من جهة أخرى، لا يبدو السيد سينيكوغو سمحاً على الإطلاق في فيلم "أمريكا، أمريكا". فهو رجل ناجح، على عكس ستافروس، يتفاخر بإنجازاته، على عكس ستافروس. يعكس حضور سينيكوغو الفعلي قوة شخصيته، وعندما ننظر إلى أخوته الأكثر سماحة، ندرك أنه وراء ازدهار تجارة العائلة. فهو قوي وناجح في كل شيء.

الجانب الثاني المرتبط بالأداء هو المعنى الضمني المبطن، أو الهدف الداخلي. تيري رجل يبحث عن فرصة جديدة للتحرر من صورة الفشل التي اقترنت به نتيجة امتثاله لطلب أخيه لأداء مباريات ملاكمة تهدف إلى إكساب جوني فريندلي المال عن طريق المراهنات. يرى تيري في إيدي التي نشأت على يد الراهبات بداية جديدة ملائمة له. هدف ريموند الداخلي هو إرضاء الناس. فهو مستعد للقيام بأي شيء لإرضاء الذين يهتم لأمرهم. عندما يواجه قوتين متناقضتين (مثل زوجته وبلاكي) تتحطم معنوياته، وهي صفة مغروسة في صميم أداء موستيل. السيد سينيكوغو رجل قلق تحت ستار كل ما يتمتع به من جاه وسلطان - لديه أربع بنات عاديات الجمال ويشعر بالقلق فيما إذا كان سينجح في تزويجهن؛ لأنه إذا فشل في تحقيق ذلك لن يكون لديه صبي يحمل اسمه، ما يجعله متحمساً "لشراء" زوج لابنته حين يقدم له مهراً سخياً ويشترى له ولابنته منزلاً مجاوراً لبيتته. فالسيد سينيكوغو رجل قوي، لكنه في الوقت عينه يسعى يائساً لتأمين زواج لابنته.

من الصفات الأخرى المهمة للأداء هي الحيوية. بالنسبة لتيري تكمن حيوية الإغراء والجاذب الذي يتمتع بها شخص براندو وراء القوة الجسدية والهدف الداخلي لشخصية تيري. فالمشهد الشهير الذي يعرض تيري يلعب بقفاز إيدي أثناء جلوسهما على الأرجوحة يتعارفان إلى بعضهما البعض هو مشهد يفيض بما لا تعبّر عنه الكلمات. تبين طريقة إمساك تيري بالقفاز رغبة متواصلة طوال فترة أداء براندو. حتى إن المشهد مع تشارلي في سيارة الأجرة ينطوي على جانب مادي وحميمية لا علاقة لها تقريباً بمحتوى السرد لأن كل شيء مرتبط بحيوية براندو الفياضة بالرغبة والشهوة خلال المشهد.

ريموند، مثل بلاكي، لديه لحظته المادية الملموسة، ولا سيما عند التعامل مع رجل مريض مثل بولدي. وريموند، مثل بلاكي أيضاً، متحمس ومادي مع بولدي. لذلك قد تبدو النتيجة مضللة. لو لم نعرف قصد ريموند (وهو الحصول على السر من بولدي لأجل بلاكي)، لكننا ببساطة سنحسب هذين الرجلين عاشقين مثليين. من المؤكد أن السيد سينيكو غلو وابنته ليسا عاشقين. ولكن حين تعانق الابنة أباهما سعياً للحماية من المجهول (الزواج من رجل غريب)، يعانقها الأب بطريقة توحى بالتملك. فهو لا يريد أن يفقد ابنته المحببة إلى قلبه، ما يجعله "يشترى" لها زوجاً كي يلزمه بالبقاء ضمن نطاق العائلة. يبدو سلوك بول مان شهنانياً إلى حد الوقاحة مع ابنته في هذا المشهد. فهل يتجاوز معها الحدود المتعارف عليها؟ أجل؛ لكن ذلك شكل إحدى المساحات الخطرة التي رغب كازان نقل جمهور المشاهدين إليها في كل فيلم من أفلامه.

إدارة عملية التصوير

كما ذكرت سابقاً في هذا الفصل، يصوغ كازان فكرة المخرج الخاصة به من خلال التناوب في استخدام أسلوب مسرحي للغاية وأسلوب الفيلم التسجيلي. النموذج المشابه لفيلم "دعر في الشوارع" هو فيلم المخرج فريتز لانغ "M" (١٩٣١)، حيث الخطر متمثل في متحرش بالأطفال يتطلب تقديمه

للعدالة أساليب غير تقليدية وغير قوينة أيضاً. الخطر في "دعر في الشوارع" هو الطاعون الرئوي. يتطلب الأداء في هذه الحالة أيضاً أساليب غير قوينة للعثور على مجرم ناقل للمرض. عندما حاول كازان الإمساك بخطر الوباء استخدم أسلوباً مسرحياً، وعندما يتحول السرد إلى قصة بوليسية، كما في المشهد الأخير، اتبع كازان طريقة الفيلم التسجيلي. الإضاءة في مشهد البداية المسرحي إضاءة تعبيرية، واللقطات بسيطة ومنفذة بطريقة أسلوبية. لقد أثر كازان في هذا المشهد استخدام اللقطات العامة والمتوسطة، باستثناء الرجل المريض كوشاك الذي ينقل المرض يجري تصويره بلقطات قريبة.

نشاهد المبدأ نفسه في فيلم "على رصيف الميناء". القضاء على جوي دويل في المشهد الافتتاحي درامي جداً. إن استخدام وضعيات الكاميرا بزوايا مائلة والإضاءة القوية، إضافة إلى التصوير بزوايا منخفضة جداً (زوايا تحت مستوى النظر)، ثم بزوايا مرتفعة (زوايا فوق مستوى النظر) يضيف على المشهد شعوراً مسرحياً ديناميكياً. لكن المشهد التالي الذي يصور عملية توظيف العمال يثير الشعور بالفيلم التسجيلي بهدف خلع صفة المصادقية على الشخصيات المتعددة والموضوعات السردية المتنوعة الواردة في المشهد.

أما بالنسبة للمقطع المأخوذ من فيلم "شرق عدن"، فلدينا مشهد افتتاحي مبسط جداً، لكنه ليس مسرحياً كما في فيلم "على رصيف الميناء"، وإنما يوحى لنا بالغموض. شاب أنيق اللباس يلاحق السيدة كيت، التي تدير ماخوراً في البلدة، أثناء توجهها إلى المصرف في الصباح الباكر، ثم يتابع ملاحقتها أثناء عودتها للمنزل. جميع هذه اللقطات عامة (لقطات بعيدة)، أما اللقطات القريبة فتركز على قفازي كيت ودفتري شيكاتها وقبعاتها ووجهها المغطى بالظلال. يتكون لدى جمهور المشاهدين الانطباع بأن كيت تحاول الاختباء من شيء ما. بصرف النظر عما تحاول كيت الاختباء منه، فإن وضعيات الكاميرا تخلع عليها صفة سرية. فالكاميرا تراقب كيت لكنها لا تظهر لنا عينيها. تسير باقي الأمور بصورة واضحة، مثل الفتاة التي تنظف أرضية منزل كيت، والرجل

الذي يعمل لديها والذي لا يظهر إلا عند استدعائه. إن تقديم هاتين الشخصيتين يبين لنا أن كيت هي ربة العمل وذلك الرجل والفتاة يعتمدان عليها كلياً لكسب رزقهما، بمعنى أنهما ليسا من أصدقائها وإنما مجرد موظفين تابعين لها، وهو ما تنقله لنا المعطيات البصرية بكل وضوح.

يواجه كال بجرأة الرجل الذي أرسلته كيت ليتحقق من أمره، علماً بأن ذلك الرجل يبدو أضخم وأقوى من كال. أعدّ كازان اللقطة بحيث يظهر الرجل غير قوي كما يبدو عليه، والفتى كال أقوى مما يبدو عليه. المشهد بسيط لكن كازان نجح في ترك انطباع عن كل من كيت (لديها شيء تخفيه)، وكال (أكثر من مجرد فتى، بل شاب غاضب). يحافظ استخدام كازان للكاميرا على وضوح السرد ويسلط الضوء على طبيعة صراع هذه العلاقة بين كال وكيت. تنقل هذه البداية المسرحية الصورة ضمن مشهد واحد جمهور المشاهدين إلى صلب الصراع الذي يتناوله الفيلم.

الدراما والحياة مدمجتان في أعمال كازان، الذي كان جاداً وطموحاً في تنفيذ فكرة المخرج. شخصيات كازان حاضرة دائماً وتتنبض بالحياة ومشحونة في أعماقها بصراع داخلي؛ لأن أفلامه في أفضل أحوالها توحي بصراع عسير الحل، وتفيض بحيوات مفعمة بالطاقة والحيوية والجاذب الجنسي وتتصف بالالتزام. مع أن شخصياته لا تغلح دائماً في معالجة أمورهما، تترك لنا الانطباع أنها ستواصل المحاولة، مثلما حاول كازان في كل فيلم من أفلامه، ولم يتوقف عن المحاولة من خلال العمل الدرامي، سواء أكان مسرحية أم فيلماً أم رواية، في حل مشكلات الحياة التي تواجهها جميعاً، وهنا تكمن أهمية عمل إيليا كازان وأهمية فكرة المخرج الخاصة به.

الفصل الخامس عشر

فرنسوا تروفو: تمجيد الطفولة

مقدمة

كان فرنسوا تروفو مخرجاً فذاً بين معاصريه. أبطاله السينمائيون كثيرون - هيتشكوك وهوكس ورينوار - لكن البطل الذي اختار تروفو محركاته صنع أفلاماً قليلة فقط. هذا البطل هو جان فيغو الذي صورّ فيلم "سلوك يستحق علامة الصفر" (١٩٣٢) ومجدّ فيه روح الطفولة، وهي الصفة التي تشكل فكرة المخرج الخاصة بفرنسوا تروفو. لم يعتبر تروفو الطفولة حالة مثالية، وإنما كانت نظرته إليها شاملة وعميقة. لعل أفضل طريقة لاستيعاب نظرة تروفو هي رؤية العالم إما صالحاً أو فاسداً. الطفولة بالنسبة لتروفو الحالة الصالحة التي لا يشوبها الفساد، حالة يعيش في كنفها الإنسان الحقيقي بعيداً عن تعقيدات الحياة وهمومها. الطفل طيب القلب لكنه عايب ومستهتر ... الطفل شهواني لكنه بريء ... الطفل إما سعيد أو حزين. لذلك لا تتخلع صفة المثالية أو الكمال على الطفل بقدر ما تنطبق عليه صفة الصدق. استكشف تروفو في أفضل أعماله هذه الصفة في الأطفال وفي الكبار أيضاً. بعد أن تحققت فكرة المخرج لدى تروفو، برز عنصر العبث الساخر في أفلامه بطريقة لم تتحقق بين غيره من المخرجين، باستثناء فيليني الذي استثمر هذا العنصر بطرائق إبداعية مشابهة لتروفو.

أصبح تروفو، مثل هيتشكوك، شخصية في أفلامه لكنه توسع في تلك المشاركة أكثر من هيتشكوك. فقد لعب تروفو دور المخرج في فيلم "ليلة

أمريكية" (١٩٧٢) ودور الطبيب في فيلم "الطفل المتوحش" (١٩٧٠). كما أن ستيفن سبيلبرغ، الذي غالباً ما يختار وجهة نظر الطفل في أفلامه الشخصية، أسند دوراً لتروفو في فيلم الخيال العلمي الملحمي "لقاءات من النوع الثالث" (١٩٧٧). أصبح تروفو من خلال هذا النشاط السينمائي المتنوع مخرجاً وممثلاً متألقاً، ما أضفى ميزة استثنائية على أسلوب عمله. يمكن وصف هذا الأسلوب ببساطة على أنه تمجيد للطفولة والتعاطف معها.

نستطيع تصنيف أعمال تروفو ضمن ثلاث فئات: (١) أفلام عن الأطفال، والطفل الموجود في شخصية الكبار؛ (٢) أفلام التكريم؛ (٣) أفلام المرأة. تضم أفلام التكريم التي صورها تروفو "أطلق النار على عازف البيانو" (١٩٦١) و"العروس في ثوب الحداد" (١٩٦٨) و"قهرنهايت ٤٥١" (١٩٦٦) و"المترو الأخير" (١٩٨٠). وتضم أفلامه عن المرأة فيما تضم "جول وجيم" (١٩٦١) و"البشرة الحريرية" (١٩٦٤) و"أخيراً جاء يوم الأحد!" (١٩٨٣) و"قصة آبل هوغو" (١٩٧٥) و"امرأة في الجوار" (١٩٨١). أما أفلام الأطفال التي سنتناولها في هذا الفصل فتشمل سلسلة أفلام أنطوان دوانيل: "الضربات الأربعمئة" (١٩٦٦) و"قبيلات مسروقة" (١٩٦٨) و"بيت الزوجية" (١٩٧٢) و"الحب الهارب" (١٩٧٨) و"أنطوان وكوليت" ("الحب في سن العشرين") (*) (١٩٦٢)، إضافة إلى "الطفل المتوحش" (١٩٦٨) و"عاشق النساء" (١٩٧٧). من الواضح أن كل فئة من تلك الأفلام لها مقاربة أسلوبية خاصة بها، ولا سيما أفلام الأطفال وما تمتعت به من خيارات أسلوبية مميزة.

(*) حملت بعض أفلام تروفو عناوين مختلفة عن العناوين الأصلية بالفرنسية عندما جرى إصدارها في الولايات المتحدة وبريطانيا، مثل "بيت الزوجية" (Domicile = Bed and Board = Conjugal)؛ ليلة أمريكية (Day for = La Nuit Américaine)؛ قطع نقدية صغيرة ("مصرف الجيب" Small Change = L'Argent de Poche)؛ وأخيراً يوم جاء يوم الأحد! (Finally Sunday! / = Vivement Dimanche!) (Confidentially Yours) (المترجم).

يتناول بحثنا في هذا الفصل مقاطع من "الضربات الأربعمئة" و"قبيلات مسروقة" و"الحب الهارب" و "ليلة أمريكية".

"الضربات الأربعمئة" (١٩٦٦)

"الضربات الأربعمئة" هو أول أفلام تروفو الروائية، وأول فيلم أيضاً من سلسلة أفلام أنطوان دوانيل التي لعب فيها الممثل جان بيير ليو دور البطولة خلال فترة امتدت لأكثر من عشرين عاماً. صوّر تروفو خلال تلك الفترة أربعة أفلام روائية وفيلمًا قصيراً تابع فيها نمو أنطوان مذ كان مراقباً مضطرباً إلى أن أصبح رجلاً ناضجاً. يتغلب هذا الفتى الموجود في شخصية الرجل على مخاوف البالغين من خلال الأبوة والعلاقات المتنوعة، ويظل أنطوان حتى النهاية صعب المراس وغريب الأطوار وصياني التصرفات. نتعرف إلى أنطوان المراهق في فيلم "الضربات الأربعمئة" الذي يؤرخ الصعوبات التي يواجهها أنطوان في البيت والمدرسة. يتم إرسال أنطوان إلى إصلاحية الأحداث الجانحين بسبب ارتكابه سرقة بسيطة، وينتهي الفيلم بهروبه من الإصلاحية. المشاهد التي سنبحثها هي بداية الفيلم وخاتمته. يبدأ الفيلم في صف المدرسة. يغضب المعلم الصارم عندما يكتشف أن انتباه أنطوان موجه على صورة غلاف مجلة بدلاً من الاهتمام بواجبات الحصة الدراسية، فيجبر أنطوان على الوقوف خلف اللوح بينما يخرج باقي الطلاب لقضاء الفرصة. عندما يعود الطلاب للصف، يعود المعلم أيضاً للوظيفة التي يحددها لطلابه. وظيفة أنطوان هي عبارة عن عقوبة، إذ يطلب المعلم منه تكرار كتابة تصريح عن الأشياء التي لن يقوم بها مستقبلاً. ثم يبدأ المعلم بكتابة قصيدة على اللوح كوظيفة قراءة للطلاب، فينتهز أنطوان الفرصة ويسخر من المعلم بصمت. ينضم إليه عدد من الطلاب في إثارة الشغب والتمرد ضد صرامة الأستاذ. لا يبدو أنطوان في هذا المشهد غاضباً وإنما يغلب عليه العبث الساخر والبراءة في آن واحد. يبدأ المشهد الأخير من الفيلم بمباراة كرة قدم في إصلاحية الأحداث الجانحين. يدرك أنطوان أن إرساله إلى إصلاحية أشد

صرامة بات وشيكاً فيهرب ويلحق به مدرب فريق كرة القدم، لكن أنطوان يستطيع التملص منه. يركض أنطوان باتجاه شاطئ البحر ويخفف سرعته عندما يقترب من الماء ويلتفت باتجاه الكاميرا وينتهي الفيلم بصورة ثابتة لأنطوان. تدور أحداث هذا المشهد الزاخر بالحركة في الهواء الطلق، على عكس مشهد البداية الساكن ضمن الأمكنة المغلقة في المدرسة.

"قبيلات مسروقة" (١٩٦٨)

يبدأ "قبيلات مسروقة"، فيلم ترفو الروائي الثاني، بتسريح أنطوان من الخدمة العسكرية على نحو غير مشرف، ثم يتابع السرد تاريخ عمل أنطوان المبكر وحياته الغرامية. ينتهي الفيلم عندما تصبح علاقة أنطوان بمحبوبته كريستين علاقة جادة. يبدأ المشهد الأول الذي سنبحثه بأول فرصة عمل يحظى بها أنطوان كموظف ليلي في فندق صغير. يبدو أنطوان ساذجاً عندما ينجح رجلان بالتحايل عليه من أجل دخول غرفة نزيلة في الفندق، وتتطلي الحيلة على أنطوان. عندما يفتح أنطوان باب غرفة النزيلة المطلوبة يكتشف وجود امرأة مستلقية على السرير مع رجل. أحد الرجلين الذي سمح له أنطوان بدخول الغرفة هو زوج تلك المرأة، والرجل المرافق له هو تحرٍ خاص. يؤدي الخطأ الذي اقترفه أنطوان إلى طرده من العمل، لكن التحري الخاص يعرض عليه فرصة عمل جديدة كمخبر خاص. يمارس أنطوان في المشهد التالي العمل البوليسي بتعقب فتاة جميلة. تشتكي الفتاة إلى رجل شرطة عندما تشاهد أنطوان يقوم بملاحقتها. من الواضح أن أنطوان مخبر خاص غير ناجح على الإطلاق.

"الحب الهارب" (١٩٧٨)

يسجل الفيلم الثالث من سلسلة أفلام أنطوان دوانيل "بيت الزوجية" أحداث زواج أنطوان من كريستين، بما في ذلك ولادة طفلهما الأول ونتيجة خيانة أنطوان لزوجته. يبدأ فيلم "الحب الهارب" بطلاق أنطوان وكريستين. يبلغ ابنه الآن سن العاشرة. محبوبة أنطوان الأولى، كوليت، التي سلط تروفو الضوء على

شخصيتها في فيلمه القصير "أنطوان وكوليت"، تعود للظهور مجدداً في "الحب الهارب". كوليت الآن محامية وتعاني المتاعب في علاقتها الغرامية مع شاب يدعى زافير. تتشابه قصة كوليت في هذا الفيلم مع قصة أنطوان. نشعر لفترة قصيرة بإمكانية إحياء علاقتهما الغرامية السابقة، لكن ذلك لا يحدث. تعود كوليت إلى حبيبها زافير، شقيق سابين، وسابين هي عشيقة أنطوان الحالية.

نبدأ هذا المقطع عندما يصطحب أنطوان ابنه ألفونس إلى محطة القطار حيث سينطلق الفتى لقضاء العطلة في معسكر صيفي. كوليت موجودة أيضاً في المحطة لتستقل القطار المتجه إلى منطقة إكس آن بروفانس. في البداية لا يلحظ كل منهما الآخر. يتصل أنطوان بفتاته سابين ليخبرها أنه لن يجتمع بها هذه الليلة فتوبخه لأنه لم يفكر باصطحابها إلى المحطة كي يتسنى لها التعرف إلى ابنه. يدافع أنطوان عن موقفه باتزان لكن الأمر يبدو معقداً بالنسبة لابنه ألفونس، كما يصبح أكثر تعقيداً بالنسبة لأنطوان. يشعر أنطوان بالاستياء ويبتعد عن الهاتف، ويشجع ابنه ألفونس، الذي لا يريد التمرن على عزف الكمان، كي يصبح موسيقياً عظيماً.

تحاول كوليت الموجودة على متن القطار المقابل لفت انتباه أنطوان بينما تحمل بيدها كتابه "الحب ومشكلات أخرى"، لكنها لا تفلح إلا في جذب انتباه ابنه ألفونس. ينبه الفتى والده بوجود جاسوسة على متن القطار الآخر. لا يكتثر أنطوان لملاحظة الفتى ويكتفي بتوديعه. عندما يلتفت ويهمّ بمغادرة المحطة، يقع نظره أخيراً على كوليت التي بدأ قطارها بالانطلاق من المحطة. عندما ترى كوليت أنه لاحظ وجودها، تلوح له بالكتاب. كانت هذه الحركة كافية كي يندفع أنطوان باتجاه القطار المتحرك، لكن كوليت لا تلاحظ ذلك.

تقرأ كوليت الكتاب في مقصورتها، وينتقل الفيلم فجأة ليستعرض مقاطع من فيلم "حب في سن العشرين" الذي تناول علاقة أنطوان بكوليت منذ ١٦ سنة

خلت. تشكل اللقطات المرة الأولى التي يقع فيها نظر أنطوان على كوليت في حفلة موسيقية، وقلقه حول الاقتراب منها والحديث إليها والاجتماع بوالديها على مأدبة عشاء. ثمة مقطع آخر يبين كيف أصبح أنطوان جاراً لمنزل أهل كوليت. ثم تتوالى اللقطات لتستعرض علاقة أنطوان بكريستين وتودده إليها، وأخيراً فشل علاقتهما الزوجية. جميع تلك المقاطع موجودة في كتاب أنطوان. وفي النهاية يأتي مستخدم حافلات الدرجة الأولى بورقة صغيرة يسلمها لكوليت تفيد بوجود شخص ينتظرها في حافلة الطعام. تظن كوليت أنه زافير، لكنها تجد أنه عشيقها القديم أنطوان، وهنا ينتهي مقطعنا.

"ليلة أمريكية" (١٩٧٢)

المقطع الأخير في موضوع بحثنا مأخوذ من فيلم "ليلة أمريكية" الذي يتناول فيه تروفو موضوع صناعة الأفلام. يرصد الفيلم أحداث عملية إنتاج فيلم سينمائي عن حبكة فيلم سينمائي أيضاً مع أنه يركز في الأساس على العلاقات بين الممثلين وطاقم الإنتاج. يختلط نجوم الشاشة القدامى والممثلين الناشئين مع طاقم الإنتاج في ما يمكن وصفه بالمسرحية الإذاعية أو التلفزيونية التي تعالج مشكلات الحياة المنزلية. يكتشف الرجل الوسيم الكسندر (جان بيير أومو) الذي بلغ خريف العمر أنه مثلي بعد عدة زيجات في حياته. أما الممثلة الإيطالية الشهيرة سيفرين (فالنتين كورتيس) فتعجز عن حفظ نصيبها من الحوار، في حين يكون الممثل الشاب ألفونس (جان بيير ليو) فقيراً وصبياناً في تصرفاته إلى حد يجعله غير أهل للثقة من جهة، ولا يمكن التنبؤ بتصرفاته من جهة أخرى. أما نجمة الشاشة الأجنبية جولي (جاكلين بيسييه) فهي ضعيفة وجادة في عملها وكريمة جداً إلى حد يجعلها تورط نفسها عاطفياً. المخرج (فرنسوا تروفو) يرى كوايبس عن عمل مخرج آخر يقيس مستوى عمله بعمل ذلك المخرج. الدعابة اللطيفة في هذا السياق هي أنه يقارن نفسه بفرنسوا تروفو. بالنسبة لأفراد طاقم الإنتاج تكاد صفاتهم تبدو

نمطية، مثل المجازف (بديل لأدوار التمثيل الخطيرة) الذي يتصف بالفحولة، ومشرفة السيناريو التي تتصف بالديناميكية، والمنتج الذي يتصف بالسماحة ولين العريكة. صوّر تروفو هذا الفيلم تمجيذاً لصناعة الأفلام، وخلع صفة الإنسانية على المبدعين الذين اختاروا صناعة الأفلام كمهنة.

المشهد الثاني الذي سنركز اهتمامنا عليه هو موت شخصية بامبلا في حادث سيارة. يبدأ المشهد بليليان تودع عشيقها ألفونس قبل انطلاقها للعمل. يظن ألفونس أنها ستتغيب لساعات قليلة فقط لكنه يخطئ الظن. عندما تتجه ليليان (ناتالي باي)، مشرفة السيناريو، إلى موقع التصوير تتعطل سيارتها في الطريق. يتوقف الفني المسؤول عن مستلزمات ديكور التصوير برنارد كي يساعدها على تبديل إطار سيارتها. تتظف ليليان نفسها في بركة ماء مجاورة، ويقرر كلاهما ممارسة الحب. بالكاد تصل ليليان في الوقت المحدد إلى موقع التصوير حيث سيجري تصوير مشهد حادث سيارة. يستعد المجازف لأداء الدور ويتم تصوير المشهد بنجاح من عدة زوايا. ينتهي المشهد في موقع التصوير الرئيسي حيث يهّم المجازف بالمغادرة لكنه يغادر مع ليليان، محبوبه ألفونس. تعلق الممثلة الأجنبية جولي على الموقف وتحذر ليليان من أن خطوتها هذه ستجرح مشاعر ألفونس وضرورة إبلاغه بما يحدث فوراً. لاتذكر ليليان أنها ستتخلى عن ألفونس لأن توظيفها بالأصل كان من أجل إمتاع ألفونس، وبما أنه أصبح لا يُحتمل، فإنها لا تريد مواصلة صحبته، فضلاً عن أنها مغرمة بالمجازف.

تفسير نص السيناريو

مع أن تروفو يركز على التعاطف مع الأطفال، لا يقدم لنا الطفل في أفلامه ضحية للكبار وإنما كحالة من حالات الحياة التي يتعذر فيها السيطرة على النفس. قد يكون الطفل نبيلاً في أعماقه، كما في فيلم "الطفل المتوحش"، لكنه في أغلب الأحيان سيء الطباع. مع أن الطفل يعتمد في أمور حياته على الكبار، مثل الوالدين أو المدرسين، ثمة استقلالية يتمتع بها طفل تروفو. وفي هذا السياق طفل تروفو لا يشبه أبداً الطفل الذي يستعرضه كين لوتش في فيلمه "طفل الأربعاء"

(١٩٦٩)، أو ذلك الطفل الذي نشاهده في فيلم المخرجة لين رامزي "صائد الفئران" (٢٠٠٠). هؤلاء الأطفال هم ضحايا عالم الكبار، بينما الطفل في أفلام تروفو ليس ضحية على الإطلاق، وبالتالي ينال إعجابنا مع أن ذلك لا يعني بالضرورة تعاطفنا معه. نلاحظ كيف يحتل الأطفال بالنسبة لتروفو عالمهم الخاص بهم غير أبهين فيما إذا تجاوزوا مبادئ سلوك الكبار. ينمو أطفال تروفو ويصبحون كباراً بالغين لكن نظرهم للعالم لا تتغير، بمعنى أن شخصياته تظل تابعة في عوالمها إما فعالة أو غير فعالة. ينقل لنا أنطوان هذه النظرة في "قبلات مسروقة" و"الحب الهارب"، وتعدو أيضاً وجهة نظر الذكور في فيلم "ليلة أمريكية".

يختلف دور المرأة في تلك الأفلام اختلافاً كبيراً. فكريستين في "قبلات مسروقة" و"الحب الهارب"، وسابين وكوليت في "الحب الهارب" أكثر معرفة وإدراكاً من أنطوان وزافير، بل وأكثر أمانة وصدقاً منهما. هذان الرجلان عبارة عن صبيين كبيرين يتصفان بالكتمان والخداع والمكر في علاقاتهما مع المرأة التي تسعى وراء علاقة مستقرة على عكس الرجل الذي يتجنب الالتزام في علاقاته مع الجنس الآخر.

من الأهمية بمكان في تفسير نص السيناريو أن تؤكد وجهات نظر الرجل والمرأة على تصور محدد لكل منهما. إن تركيز تروفو على تقدم العلاقات أو غياب هذا التقدم يسلط الضوء على دور المرأة والرجل في العلاقة بينهما. فالنظرة التي تفيد بأن الرجل منهمك دائماً في شؤونه الخاصة، أو بالأحرى النظرة التي تصوره كمخادع، هي نظرة ثابتة في الأفلام الأربعة التي استشهدنا بمقاطع منها في هذا الفصل.

بالنسبة لهؤلاء الأطفال الكبار (الرجال) فإن مقاومتهم الجريئة لتولي مسؤوليات الكبار هي جزء من سحرهم والجاذب الذي يتمتعون به. الاستراتيجية الثانية التي استخدمها تروفو هي إظهار قلقهم إزاء التواصل الصادق مع الآخرين. في "قبلات مسروقة" و"الحب الهارب" لا يكف أنطوان عن الاتصال بكريستين

وساين ليقدّم لهما الأعذار المخيبة لآمالهما. فهو يغفل عن الالتزامات المرتبط بها وينأى بنفسه عن قبول مسؤولية ما قرر القيام به (وهو جانب سلبي برأي محبوبته). كما يلجأ أنطوان للدفاع عن نفسه، لكن لا يفوته الاتصال بمحبوبته. بمعنى آخر، يحاول أنطوان دائماً القيام بما هو صحيح لكنه لا يفلح في ذلك. الاستراتيجية الثالثة التي استخدمها تروفو لإشراكنا مع أطفاله الكبار (الرجال) هي لفت الانتباه إلى طموحهم الفني. هذه الشخصيات مستقلة جداً بما لا يتلاءم مع العالم التجاري وإنما مع العالم الإبداعي حيث يتم النظر إلى المخيلة (بما فيها الكذب) بتسامح أكبر. كما بدل تروفو بين الأنواع الفيلمية كي يجعل شخصياته المخيبة للآمال أكثر جاذبية. من الواضح تماماً أن "الضربات الأربعمئة" ميلودراما جادة، لكنها في الوقت عينه فيلم يرصد قصة طفل لا يتكيف مع محيطه. لا تفلح الدراما عندما يصبح أنطوان بالغاً، وبالتالي اعتمد تروفو مقاربة كوميديا الموقف في "قبلات مسروقة" و"بيت الزوجية" و"الحب الهارب". لقد تعامل مع أنطوان كشخصية لا تستطيع التكيف والانسجام مع عالم الكبار، لكن شخصية أنطوان تستمر في المحاولة.

من خلال مسرحة العالمين (عالم الطفل وعالم الكبار)، لصق تروفو أكذوبة إيجابية بعالم الطفل، وأكذوبة غير لطيفة بعالم الكبار. تتجلى نظرة عنفوان الشباب في أنطوان بفيلم "قبلات مسروقة" في أحاسيس اللهو والعبث التي يشعر بها نحو كريستين؛ فكلما يدخلان معاً إلى حجرة تخزين الخمر في منزل أهلها، يسرق منها قبلة. وعندما يتمرن على مهنته الجديدة في العمل البوليسي، تغلب عليه روح العبث الساخر أيضاً حين يلاحق فتاة في الشارع. أما حياة الكبار فتزخر بالخيانة والخونة، إذ يلتقي أنطوان مصادفة بوالد كريستين عندما يزور بيت دعارة، كما تبدي زوجة زبون أنطوان اهتماماً بشخصه الملتاع بالحب أكثر من اهتمامها بزوجها. لكن صفات عالم الكبار لا تتوقف عند الخيانة فقط. فعلى سبيل المثال يأتي زبون أنطوان إلى وكالة التحقيق الخاص لينقصي السبب وراء عدم محبة الناس له. وبالطبع الموت هو أيضاً من صفات عالم الكبار. فالمحقق

الخاص الذي شجع أنطوان في البداية على الانضمام إليه في العمل البوليسي، يموت فجأة أثناء استجواب شاهد رئيسي في إحدى القضايا.

"الحب الهارب" حافل أيضاً بنظرات مشابهة عن حياة الكبار. فهذه كولينيت قد تعرضت للتحرش الجنسي، وقضت ابنتها في حادث سيارة، وفشل زواجها، ولا تثق بالرجل الذي تحبه. لا يختلف الوضع مع أنطوان أيضاً؛ فهو يغير الحقائق التي يذكرها في كتابه على أنها سيرة ذاتية، ويكذب على سابيين، وغير مستعد لتقديم المساعدة للمرأة التي ستغدو قريباً زوجته السابقة (أم ابنه). لا يبدو أنطوان البالغ صريحاً إلا مع ابنه الذي بلغ ربيع العاشر. لا بد أن يكون البالغ كاذباً ومخادعاً، أو في أفضل الأحوال مخادعاً في كل تصرفاته مع الآخرين. هذه هي نظرة تروفو لسلوك الكبار.

يختلف الوضع نوعاً ما في "ليلة أمريكية"، حيث يتم النظر إلى صناعة الأفلام على أنها جزء من العبث الساخر، كما يتصف سلوك جميع الكبار العاملين في تلك المهنة بالأنانية. صناعة الأفلام، التي تجعل إدراك الخيال أمراً يسيراً، هي عبارة عن عملية تعتمد على إعادة بناء الواقع بطريقة طفولية وعابثة، أما الحياة الحقيقية (حياة الكبار) فليست سوى مغامرة فاشلة. لا بد أن أشير في هذا السياق إلى أن الارتقاء بمستوى الطفل وفضح زيف الكبار الذين يتعاملون مع حياة البالغين هي حياة رومانسية يتكرر ظهورها في جميع أعمال تروفو. مع أن تروفو لم يتطرق دائماً إلى استكشاف الجانب المظلم لهذه العاطفة الرومانسية، كما في فيلميه "قصة أنيل هوغو" و"وأخيراً جاء يوم الأحد"، إلا أنه تبنى الرومانسية بصورة رئيسية وعلاقة تلك الرومانسية بالطفل الموجود في داخلنا جميعاً.

توجيه الممثلين

قلة فقط من صانعي الأفلام يختارون ممثلهم بناء على هيتهم بالدرجة الأولى بما أن مظهر الممثل يشكل مفتاحاً للدور المطلوب وأداء الممثل نفسه أيضاً. مع أن تروفو عمل في أغلب الأحيان مع ممثلين موهوبين جداً، مثل

أوسكار فيرنر وجان مورو، فقد اعتمد اختياره للممثلين في المقام الأول على هيتهم. فرنسواز دورلياك وكاترين دونوف وناتالي باي وفاني آردان كنّ من ممثلات تروفو المفضلات. إذا قرأنا سيرة تروفو الذاتية في الكتاب الصادر عام ١٩٩٩ بعنوان "تروفو"، وهو بقلم أنطوان دو بايك وسيرج تيبانا، نكتشف أن تروفو إما أقام علاقات غرامية طويلة مع بطلات أفلامه، أو تزوج بعضهن، ما يعني اندماج صناعة الأفلام والحياة معاً.

ماذا عن الذات الثانية لتروفو، جان بيير ليو، الذي ظهر في أكثر من ستة أفلام مع تروفو؟ لقد تمتع ليو بمظهر الرجل الطفولي واتصف بالحيوية وأسلوب الأداء الانفعالي، ما يكوّن انطباعاً أن تروفو كان دائماً يلعب دور ذاته الثانية. ومع ذلك يبدو ليو مرتبطاً عاطفياً إلى درجة كبيرة مع شخصية أنطوان دوانيل، كما أن شخصية دوانيل نفسها متواصلة عاطفياً مع تروفو، وبالتالي فإن مسألة الأداء تفقد أهميتها في هذا الصدد. يبدو ليو أحياناً أنه ينطق بسطور حوار كما لو أنه يقرأ النص أو يرتجله ارتجالاً، ما جعله يظهر كشخص عادي غير ممثل مع أن أدائه النكد لشخصية ألفونس في "ليلة أمريكية" مقنع جداً.

نستطيع أن نرى في فيلم "ليلة أمريكية" كيف اختار تروفو الممثلين بالاعتماد على الهيئة والشكل، لكن من الواضح أن أداء الممثلات في أفلامه أكثر قوة وفاعلية من أداء الممثلين. فقد قدمت كل من الممثلات دوروثي (بدور سابين) وداني (بدور ليليان) وكلود جيد (بدور كريستين) أداءً حيويًا وهادفًا ببراعة تجعل الفارق في مستوى أدائهن دقيقاً يكاد لا يُذكر. ولكن عندما يتعلق الأمر بالممثلات المتألمات، أمثال دورلياك ودونوف ومورو، فإن أسلوب الأداء يختلف كلياً لأنه يفيض بالمشاعر المعبرة. كما شحنت كل ممثلة منهن أداءها بحسبة شهوانية طفيفة غابت كلياً عن أداء جان بيير ليو. نستطيع القول إن الممثلين، مثل ميشيل لونسدال بدور الزبون المكروه في "قبلات مسروقة"، أو ألبرت ريمي بدور والد أنطوان في "الضربات الأربعة"، تمتع

أداؤهم بمصادقية لافتة، بينما ظهر ممثلون آخرون على طبيعتهم من دون أسلوبية في الأداء، مثل ليو. من جهة ثانية، أضاف أداء الممثلات حساً رومانسياً أسهم في تسيير منحى كل قصة من تلك القصص، أفضل مما تميز به أداء الممثلين الذكور في هذا المجال.

لم يشكل أداء الممثلين بالنسبة لتروفو سوى مجال ضيق في فن الإخراج لأنه علّق أهمية أكبر على هيئة ومظهر الممثلين وحضورهم. توحى كاريزما ممثلات تروفو وأداؤهن بترياق للرجال الذين اتبعوا أسلوباً تمثيلاً متباهياً يغيرون بواسطته مسار السرد بما أن تغيير هذا الاتجاه يبدو الأسلوب الرئيسي لأداء الذكور في الأفلام الأربعة التي قمنا بدراستها.

إدارة عملية التصوير

بما أن تروفو صانع أفلام من حركة "الموجة الجديدة" في السينما الفرنسية، فقد ركز اهتمامه على البروز كمخرج إبداعي مختلف عن رواد صناعة السينما الفرنسية الذين اتصفوا حينذاك بأنهم عتيقو الطراز ويبعثون على الضجر. لقد أثبت تروفو أنه أقل غرابة في الأطوار من لوي مال، كما لم يكن مفكراً مثل جان لوك غودار، أو مقيداً بنوع واحد من الأفلام مثل كلود شابرول، وإنما ابتكر منهجاً خاصاً به.

من أبرز صفات عمل تروفو البصري وخصائصه هو استخدام القطع المونتاجي المفاجئ، والمقصود به الانتقال المفاجئ من لقطة إلى لقطة أخرى بدلاً من وسائل السرعة التقليدية في تنفيذ مونتاج أفلامه. فقد استخدم تروفو القطع المونتاجي المفاجئ طوال مشهد اكتشاف الزوجة الخائنة في فيلم "قبلات مسروقة". وبدلاً من قطع اللقطة المتواصل والانتقال إلى لقطات قريبة تظهر رد فعل أنطوان حين يخدعه التحري الخاص، يعتمد المشهد على القطع المونتاجي المفاجئ كي نصبح في موقع أنطوان. ينشئ القطع المونتاجي

المفاجئ حالة من الإرباك والمفاجأة بما أنه يبين كيفية شعور أنطوان في تلك اللحظة، كما تفرز هذه التقنية المونتاجية المشاعر من دون اللجوء إلى التوضيح الذي يعتمد المونتاج التقليدي باستخدام اللقطات القريبة.

استخدم تروفو أيضاً الكاميرا المتحركة ولكن بهدف إحداث أثر مختلف. عندما يمارس أنطوان العمل البوليسي في أحد شوارع باريس في فيلم "قبيلات مسروقة"، يستخدم تروفو حركة الكاميرا الذاتية التقليدية طوال المشهد. تتم معالجة ملاحقة أنطوان للفتاة والترقب الناجم عن تلك الملاحقة بنوع من السخرية حين تدرك الفتاة أنه يتعقبها وتبلغ عنه رجل الشرطة.

أما حركة الكاميرا الموضوعية التي تتابع أنطوان المراهق حتى وصوله شاطئ البحر في "الضربات الأربعمئة"، فتبدو شاعرية للغاية بسبب طول اللقطات. تتدفق اللقطات المتحركة في هذا السياق لإنتاج مشهد طويل، مثل هروب أنطوان من مباراة كرة القدم. ثمة مشهد يصور والد أنطوان أثناء حضورها للإصلاحية في اليوم المخصص للزيارات، لكن الرسالة التي ينقلها المشهد تخلو من الرحمة، إذ سيجري إرسال أنطوان إلى إصلاحية أكثر صرامة، وزوج أمه يرفضه رفضاً مطلقاً، ومن الواضح أن الأم ترفض ابنها أيضاً. يعبر المشهد عن حقيقة تخلي الآخرين عن المرء عندما يكون بأمس الحاجة إليهم. إن اللقطات الشاعرية المتحركة التي تصور أنطوان يركض باتجاه شاطئ البحر تعكس سلوكه الجريء وتمرده على السلطة، وهذه الشاعرية تخفف من حدة الألم المرتبط بالمشهد السابق، وتبين لنا أن أنطوان يستعيد حيويته للإحساس بالحرية.

تستخدم الكاميرا المتحركة بطريقة مختلفة أيضاً في المشهد الافتتاحي لفيلم "الضربات الأربعمئة". حركة الكاميرا هنا متواصلة، إذ تحاول أولاً اكتشاف ما يحدث في صف المدرسة، ثم تتابع صورة غلاف المجلة الذي تتناقله أيدي الطلاب حتى يستقر على مقعد أنطوان. يواجه أنطوان في تلك

اللحظة أستاذة الذي لا يتردد في معاقبته. تستمر الكاميرا بالحركة في أرجاء غرفة الصف ثم تتجه خارجاً أثناء الفرصة. لا نعرف بالضبط عما تبحث عنه الكاميرا لكنها تستأنف حركتها في حجرة التدريس بينما يقوم أنطوان بأمر من أستاذة بمسح العبارة التي كتبها على السبورة خلال الفرصة. من الواضح أن هذا السير الذي تنفذه حركة الكاميرا يهدف إلى طرح ما هو غير متوقع ومفاجئ بواسطة لقطة عامة من نوع مختلف. فبدلاً من التقطيع السريع للمشهد أو استخدام مقاطع الانتقال المفاجئ، اعتمد تروفو على هذا الأسلوب في تحريك الكاميرا من أجل خلق الإحساس بالتوتر في المشهد.

من الصفات الأخرى التي تميز أسلوب تروفو في التصور المسبق تفضيله للقطات العامة (البعيدة) والمتوسطة على اللقطة القريبة. يستخدم تروفو عدداً قليلاً فقط من اللقطات القريبة، وبالتالي يميل بناء المشهد لاستخدام عدد أقل من اللقطات، ولقطات متواصلة أطول ومقاربة أدبية لترتيب المشاهد. لقد تطرقت إلى مشهد الفندق في فيلم "قبيلات مسروقة" حيث نشاهد أنطوان يفقد أول وظيفة يحصل عليها. المثال الآخر هو مشهد القطار في فيلم "الحب الهارب". نعلم بوجود أنطوان وكوليت في محطة القطار من خلال لقطة بانورامية تؤسس وجودهما في المحطة، كما ندرك أن كلاهما لم يلاحظ وجود الآخر. بهذه الطريقة تتابع سلسلة من لقطات حدثاً موازياً يصور أنطوان وابنه أولاً، ثم تنتقل إلى كوليت. نخمن أنهما سيلتقيان في نهاية المطاف، وهذا ما يحدث لكن تروفو يجعل الأحداث التي تسبق هذا اللقاء أكثر إقناعاً من خلال اعتماده على مقاطع انتقال سريع ومفاجئ للماضي. تتواصل هذه المقاطع بواسطة الكتاب الذي تقرأه كوليت، وهو كتاب أنطوان الذي يحمل عنوان "الحب ومشكلات أخرى". نشاهد أنطوان وكوليت في هذه المقاطع وتطور علاقتهما خلال فترة قصيرة جداً. استطاع تروفو من خلال استخدام مقاطع من أفلامه السابقة أن يشبك قصة شخصيتي أنطوان وكوليت

مع عمل المخرج السينمائي فرنسوا تروفو. تروفو رجل يحب السخرية والعبث، وهي صفات تجلت أيضاً في استخدامه للكاميرا المتحركة في "قبات مسروقة" و"الضربات الأربعمئة".

سواء كان تروفو المخرج يمجّد صناعة الأفلام، أم يمجّد تلهف رومانسية كوليت وأنطوان المراهقين، أم تلهفهما كبالغين في علاقتهما الغرامية الحالية، فإن أثر استراتيجيّة السرد البصري، واستخدام الحدث الموازي ومقاطع الانتقال السريع والمفاجئ يصبح أثراً ملموساً ومعبراً جداً. لقد فاجأنا تروفو بموقفه العاّبث والسّاخر تجاه هذه التقنيات، وأثارنا أيضاً بسرد يتوق فيه للماضي. هذا هو الغرض الحقيقي من خياراته البصرية – المفاجأة والمتعة.

من الواضح أن تروفو استطاع استخدام سرعة الإيقاع متى شاء. ففي مشاهد عديدة من فيلم "ليلة أمريكية" استخدم مونتاجاً سريعاً للقطات القريبة من أجل توصيف صناعة الأفلام – الأضواء والكاميرا والحدث. كما استخدم لقطات عامة متواصلة من الفيلم بهدف افتتاحه واختتامه. تم تنفيذ هذه اللقطات بواسطة منصة مزودة بعجلات لحمل الكاميرا ورافعة، ما يبين أيضاً طبيعة تقنيات صناعة الأفلام.

لكن تروفو لا يغفل أبداً عن الغرض السردى الظاهري للمشهد، إضافة إلى غرضه الحقيقي. ركز المقطع الذي وصفته في بداية هذا الفصل على مشهد مجازفة، والمقصود به مشهد موت بامبلا. مشهد المجازفة، الذي يشكل صلب المشهد الكلي، هو الغرض السردى الظاهري للمشهد، لكن الغرض الحقيقي للمشهد هو تخلي ليليان عن أيفونس لأجل المجازف. يبدأ المشهد بلقطات متوسطة تعرض أيفونس مستلقياً على السرير بينما تودعه ليليان. ثم يوبخها لأنها تحمل ساعة يد ليست ملكاً لها، ما يعبر عن غيرته على ليليان. لكن ليليان تطمئنّه، فيقبض أيفونس بيده على المنطقة الحساسة من جسدها.

توحي هذه الحركة باستحواذ ألفونس على ليليان. كل هذه التفصيلات مصورة بلقطات متوسطة. يلي ذلك المشهد اللقاء بين جويل وبرنارد، ثم مشهد المجازفة. ينتهي المشهد بمغادرة ليليان مع المجازف. تأتي جولي للمجازف كي تشكره لأنه جعل موت شخصيتها في الفيلم يبدو مقنعاً ورائعاً. عندما تخبرها ليليان أنها سترحل مع المجازف، تستاء جولي وتتحدث نيابة عن ألفونس، فتوضح لها ليليان أنها لا تستطيع أن تكون عشيقة ألفونس وأمه وشقيقته وممرضته في آن معاً، فهذا يفوق احتمالها. علاوة على ذلك، فهي مغرمة الآن برجل آخر. كما في مشهد البداية، توضح سلسلة من اللقطات المتوسطة تفاصيل المشهد، ولا سيما ليليان وجولي. الغرض الحقيقي هو خلع الصفة العاطفية على الخسارة التي تحلّ بأهل مهنة صناعة الأفلام نتيجة علاقاتهم الخربة وقلوبهم المنفطرة. يتم التعبير عن هذا الغرض الحقيقي من خلال تخصيص وقت في الفيلم للعلاقة بين ليليان وألفونس وفضّ هذه العلاقة أطول من الوقت المخصص لمشهد المجازفة نفسه. الرسالة واضحة: ينبغي أن نقدر الأشخاص الذين يظهرون في الفيلم أكثر من الفيلم نفسه. صناعة الأفلام وسيلة تجمع الناس مع بعضهم البعض، ولو لأجل محدد، لكنه جمع هادف كأى علاقة أخرى في الحياة.

مع أن استراتيجيات الكاميرا التي اعتمدها تروفو دقيقة وبارعة، وأحياناً مفاجئة أيضاً، إلا أنها تشير إلى فكرة المخرج الخاصة به وتعمل على تواصلنا مع تلك الفكرة بطرائق إبداعية ومفاجئة. تروفو بكل بساطة يبدو عابثاً وساخراً في استخدام هذه الوسائل البصرية المهمة.

الفصل السادس عشر

رومان بولانسكي: عزلة الوجود

مقدمة

أبطال أفلام رومان بولانسكي معزولون ومهجورون. السؤال هو فيما إذا كان هؤلاء الأبطال (الشخصيات الرئيسية) يستطيعون مواصلة الوجود. في بعض الأحيان الجواب هو "لا"، مثل فيلم "المستأجر" (١٩٧٦) وفي أحيان أخرى الجواب هو "نعم"، لكن من الواضح أن الشخصية في هذه الحالة تكون قد عانت انهياراً عاطفياً كاملاً، كما يحدث في فيلم "نفور" (١٩٦٥). وقد يصل الحال أحياناً إلى أن تحمل الشخصية في أحشائها طفل الشيطان، مثل فيلم "طفل روزماري" (١٩٦٨). من المحتمل أيضاً أن تنجو الشخصية بأضرار عميقة غير بادية للعيان، كما يحدث في فيلم "عازف البيانو" (٢٠٠٢) وفيلم "الحي الصيني" (١٩٧٤).

من هذا المنطلق، فإن السؤال الدائم حول عالم بولانسكي، بما ينطوي عليه من تناقض وجودي، هو: هل نستطيع البقاء، أو نمذّ أنفسنا بأسباب الحياة إذا بات كل واحد منا وحيداً؟ لقد شغل بعض صانعي الأفلام أنفسهم بهذه الأسئلة الكئيبة، أمثال إنغمار بيرغمان وأندريه تاركوفسكي وكريستوف كايسلوفسكي، لكن لم تبين أعمال أي منهم السبيل إلى تخفيف تلك العزلة الرهيبة إلا فيما ندر. كما أن العنصر الديني في أفلامهم يشكل حيزاً للسؤلوان والارتباط مع الآخرين. الأمر مختلف مع بولانسكي؛ لأنه يُعتبر فذاً في

استحواذة بطبيعة العزلة، وفذاً في قدرته على نقلنا، نحن جمهور المشاهدين، إلى هذا الحيز الذي تشغله العزلة.

سنستكشف في هذا الفصل أعمال بولانسكي وفكرة المخرج الخاصة به، لكن تحليل هذه الفكرة ليست مهمة سهلة بسبب التنوع الكبير في أفلام بولانسكي. إذا ألقينا نظرة على نوع الأفلام التي سادت أعماله بصورة عامة (أفلام الرعب والأفلام السوداء)، فقد نختار موضوع التجني والإيذاء كصفة تميز فكرة المخرج الخاصة به. من المؤكد أن "نفور" (١٩٦٥) و"طفل روزماري" (١٩٦٨) و"المستأجر" (١٩٧٦) تتدرج ضمن أفلام الرعب، بينما نجد "الحي الصيني" (١٩٧٤) و"الطريق المسدود" (١٩٦٦) و"القمر المر" (١٩٩٢) تأتي ضمن نوع الفيلم الأسود. إذا أضفنا الفيلم الحربي "عازف البيانو" (٢٠٠٢) والميلودراما "تيس" (١٩٨١)، وفيلمي الإثارة والتشويق "سكين في الماء" (١٩٦٢) و"العنراء والموت" (١٩٩٤)، نبدأ بتوضيح نظرة عالمية تصف الحياة على أنها مخيبة للآمال، والعلاقات تغلب عليها الخيانة، إضافة إلى القوى التاريخية المتأمرة ضد الإنسان. ولكن هل هذه نظرة تتم عن ارتياب من الحياة، أم إنها مجرد نظرة معاصرة مناقضة للاستجابة الرومانسية للحياة كصراع رئيسي يبرز فيه البقاء المادي أمراً محتملاً، والبقاء المعنوي غير محتمل؟ إذا قبلنا بهذه النظرة عن العلاقات والصراع المجتمعي، ندرك أن هذه النتيجة بالنسبة لشخصيات بولانسكي تعني العزلة الدائمة. إن تكيف الشخصيات مع هذه الحالة وطبيعة وجوديتها الانعزالية تشغل فكرة المخرج الخاصة ببولانسكي.

من أجل وصف حالة كئيبة كهذه والشعور بوجدانيتها، ينبغي على بولانسكي أن ينقلنا إلى أعماق شخصياته الرئيسية (أبطال أفلامه). يستخدم بولانسكي لتنفيذ هذه الخطوة جملة من الاستراتيجيات تتيح لجمهور المشاهدين البقاء فعلياً إلى جانب الشخصية. تشمل هذه الاستراتيجيات مقاربة تقليدية وبسيطة للسرد. يتبع بولانسكي، مثل إيليا كازان، طريقة تسجيلية وثائقية لعرض العالم المحيط بالشخصية. أما من أجل وصف الحياة الداخلية للشخصية، فيعتمد على

وجهة النظر بدلاً من الاعتماد على الأسلوب التعبيري، بحيث يستثني من اعتماده عليها وجهات النظر الموضوعية أو الآراء البديلة، بما فيها آراؤه الخاصة. النتيجة هي وجهة نظر ذاتية استحواذية في كل فيلم من أفلام بولانسكي. ووجهة النظر المقصودة هي وجهة نظر البطل (الشخصية الرئيسية).

الصفة الأخرى لعالم بولانسكي هي أن بعض التفاصيل المحددة تقاطع نظرة العالم الذاتية للشخصية وتذكر المشاهدين بتغير الظروف ومرور الزمن، مثل حبة البطاطا الفاسدة في فيلم "نفور"، وعملية الإعدام المفاجئة في فيلم "عازف البيانو" كي تبين لنا أن ظروف الحياة في وارسو قد زادت سوءاً.

وأخيراً فإن بولانسكي، مثل بيلي وايلدر وإرنست لوبيتش، صانع أفلام كلاسيكي لنوع معين من الأفلام. مع أن معاصريه، أمثال فولكر شلندورف وكريستوف كايسلوفسكي، اختاروا نوع القصص الرمزية الأخلاقية والأفلام الساخرة، كان بولانسكي كلاسيكياً في اختياره، إذ فضل الفيلم الأسود وأفلام الرعب والأفلام الحربية واستخدم تقاليدها الخاصة بمزج الحكمة والشخصية المركبة بما يتفق مع أصول تلك الأنماط السينمائية. ولكن عندما حاول تعديل النوع من حيث الجو أو الحكمة، كما في "قتلة مصاصي الدماء الشجعان" (١٩٦٨) أو "البوابة التاسعة" (٢٠٠٠)، باتت أفلامه أقل فاعلية. العكس صحيح أيضاً. عندما صور بولانسكي أفلام رعب كلاسيكية ("نفور" و"طفل روزماري") وأفلام سوداء كلاسيكية ("الحي الصيني") وميلودراما كلاسيكية ("تيس") وأفلام حربية كلاسيكية ("عازف البيانو")، كانت النتيجة باقية من الكلاسيكيات الخالدة في ذاكرة السينما، فضلاً عن أنها حملت في طياتها فكرة المخرج الخاصة ببولانسكي. سنركز في هذا الفصل على مقاطع من الأفلام التالية: "طفل روزماري" و"الحي الصيني" و"تيس" و"عازف البيانو". حاولت في كل فيلم من تلك الأفلام اختيار اللحظة التي تصبح فيها الشخصية الرئيسية (البطل) مهجورة بعد أن تخلص منها الآخرون، أو اللحظة التي تصبح فيها في عزلة مطلقة.

"طفل روزماري" (١٩٦٨)

يلقي زوجان في مقتبل العمر نظرة على شقة سكنية بالقرب من المتنزّه المركزي بفيلم "طفل روزماري". تنال الشقة إعجاب الزوجين ويقومان بشرائها. تحرص الزوجة الشابة روزماري (ميا فارو) على إنجاب طفل يزين حياتها الزوجية، بينما يصمم زوجها غاي (جون كازافيتيس) على تحسين أوضاع مهنته في التمثيل. يتعرف غاي وروزماري إلى جارين مسنين غربيي الأطوار، ميني ورومان كاستيفيت (روث غوردون وسيدني بلاكمير). يتولى هذان الجاران رعاية شابة تنتحر بعد التقائها بروزماري بفترة وجيزة. يصبح الزوجان كاستيفيت جزءاً مهماً من حياة روزماري وغاي ويبدأان السعي وراء تحقيق أهدافهما الفردية، مع أنها تبدو في الظاهر أهدافاً مشتركة، ما يزيد من خيبة أمل روزماري وإحباطها. وفي نهاية المطاف، يوافق غاي، الذي يزداد بعداً عن زوجته يوماً بعد يوم، على إنجاب طفل. تقدّم ميني قلادة قديمة لروزماري تحوي تعويذة. تصبح روزماري جاهزة للحمل (ولكن ليس من زوجها). خلال مأدبة عشاء خاصة يقيمها الزوجان الشابان، تقدّم ميني ورومان قالب حلوى للحاضرين. بعد أن تأكل روزماري من تلك الحلوى المحتوية على مخدر تفقد الوعي، ويهيئها غاي لعملية الاغتصاب التي يرتكبها الشيطان بحضور أتباعه المسخرين لغاياته. فقد عقد غاي صفقة مع الشيطان قدم له فيها زوجته روزماري مقابل إنجاح مهنته في التمثيل. يتأكد الجاران العجوزان من توفير الرعاية الطبية لروزماري عن طريق طبيبهما الخاص، إضافة إلى إزالة كل العراقيل التي تعوق حمل روزماري (مثل القضاء على صديقتها هانش). وفي النهاية تضع روزماري طفلها الشيطان بعد أن باتت تعيش في عزلة رهيبية. تدرك أنها كانت ضحية، لكن غريزة الأمومة هي التي تسود؛ لأن روزماري لا تتخلى عن رعاية الطفل. المشهد الذي سنركز عليه اهتمامنا هو تخلي غاي عن روزماري، ما يسלט الضوء على العزلة التي أصبحت أسيرة لها، ونجاح غاي كممثل (إذ يفقد منافسه على الدور

بصره فجأة)، والاستعدادات لحمل روزماري. ينتهي المشهد بعملية الاغتصاب والآثار الناجمة عنه، في حين يزعم غاي أنه جامع زوجته بينما كانت فاقدة الوعي، ويبرر وجود الخدوش على ظهرها بحالة الثمالة التي جرفته لإيذائها من دون قصد.

"الحي الصيني" (١٩٧٤)

تدور أحداث فيلم "الحي الصيني" في ثلاثينيات القرن العشرين بلوس أنجلوس. يتم توظيف التحري الخاص جايك جيتس (جاك نيكلسون) لتقصي حقيقة خيانة زوج يدعى هوليس مولراي (داريل زويرلنغ)، وهو كبير المهندسين في مصلحة مياه الولاية. لكن الزوجة إيفلين مولراي (فاي دونواي) لم تستأجر خدمات جيتس لهذه المهمة، وإنما ممثلة تزعم أنها السيدة مولراي. يكشف جيتس مصاحبة السيد مولراي لفتاة يافعة السن. ثم تقوم السيدة مولراي الحقيقية بإغواء جيتس. أما السيد مولراي فيتعرض للقتل بعد أن شهد تجاوزات عديدة في مصلحة المياه.

تطلب السيدة مولراي الحقيقية من جيتس الذي بات محاطاً بالأخطار أن يتحرى لها سبب مقتل زوجها. يكشف جيتس أن ثمة شخصاً يقوم بتحويل الماء من لوس أنجلوس إلى منطقة الوادي ويشتري الأراضي فيها. يقود تعقب أثر تلك الوقائع إلى نوح كروس (جون هيوستن)، والد إيفلين مولراي، الذي يقوم بدوره باستئجار خدمات جيتس ليتحرى له أمر عشيقة مولراي الصغيرة.

يصبح جيتس عند تلك المرحلة مغرماً بالسيدة إيفلين مولراي، وسرعان ما يكتشف أن عشيقة زوجها الراحل هي شقيقة إيفلين مولراي، ثم لا يلبث أن يكتشف أنها شقيقتها وابنتها في آن معاً. يحاول جيتس المتعاطف مع السيدة مولراي أن يساعدها على الهروب مع شقيقتها/ابنتها. يجتمع كل الأطراف معاً في الحي الصيني، وتلقى إيفلين مولراي مصرعها على يد الشرطة. مع أن نوح كروس هو قاتل هوليس مولراي، يستطيع الإفلات من العقاب بفضل

ثرائه الفاحش ويهرب مع ابنته. يعجز جيتس عن حماية حبه الجديد، إيفلين مولراي، ويبعده زملاؤه عن أجواء تلك المأساة مع نهاية الفيلم.

المشهد الذي سنركز عليه اهتمامنا هو الحميمية المتزايدة بين جايك جيتس وإيفلين مولراي. عندما يذهب جيتس مع إيفلين، تتلقى فجأة اتصالاً هاتفياً وتطلب منه أن يثق بها وتؤكد له أنها ستعود إليه بعد قليل. يستقل جيتس سيارة إيفلين ويحطم ضوء السيارة الخلفي عندما يحاول الخروج بالسيارة من المرآب. يتبعها جيتس ويشاهدها تقوم بتخدير عشيقة مولراي. تعود إيفلين وتركب السيارة مع جيتس، فيواجهها بما شاهده. تعترف إيفلين أن تلك الفتاة هي شقيقتها ويصدق جيتس روايتها. المشكلة أنه مطالب من الشرطة بإحضار إيفلين للاستجواب حول موت إيدا سيشنز، الممثلة التي انتحلت شخصية إيفلين مولراي في البداية لاستئجار خدمات جيتس. كما تشبه الشرطة بإيفلين حول مقتل زوجها. عندما يواجهها جيتس بهذه الوقائع، تعترف على مضض أن تلك الفتاة هي شقيقتها وابنتها في آن معاً. ثم تعترف له أنها كانت تطارح والدها الفراش برضاها، وأن الفتاة هي ثمرة تلك العلاقة. يحطم هذا الاعتراف إيفلين، فيعدها جيتس بالمساعدة لكنه في الحقيقة كان قد بدأ سلسلة من الأحداث ستؤدي إلى موتها.

"تيس" (١٩٨١)

المقطع الثالث مأخوذ من فيلم "تيس" الذي يرصد قصة فتاة فقيرة من عائلة عريقة في إنكلترا خلال عصر الثورة الصناعية. عندما يكتشف والد تيس، وهو رجل يدمن المسكرات وينتمي إلى عائلة عريقة، أن لقبه "دوربرفيل" يتحدّر من طبقة النبلاء، يرسل ابنته تيس (نستازيا كينسكي) للبحث عن أقاربه الأثرياء علّهم يشترون لقبه، أو على الأقل يقدمون له المساعدة المادية. تبحث تيس على مضض عن أفراد عائلة دوربرفيل وتكتشف أنهم أثرياء بالفعل لكنهم لا ينتمون بالأصل إلى تلك العائلة. فقد

اشترت العائلة اللقب وتعيش الآن على العزبة التابعة للعائلة الأصلية. الابن أليك (لي لاوسون) شاب عديم النفع ويرى في "ابنة عمه" تيس مكسباً سهلاً. تقبل تيس المتواضعة بفرصة عمل في مدجنة العزبة، فيسعى وراءها أليك وتستسلم له أخيراً تحت تأثير بضع كؤوس من الخمر. تترك أليك بسرعة وتعود إلى بيتها حيث تضع مولودها، لكن الطفل المريض سرعان ما يفارق الحياة. ترى تيس في موت الطفل عقوبة لها على علاقتها مع أليك من دون حب. عندما ترفض الكنيسة دفن الطفل غير الشرعي في الأراضي التابعة لها، تعتقد تيس أن ذلك ليس سوى عقوبة أخرى تستحقها على الأخطاء التي ارتكبتها. تترك تيس البيت وترحل للعمل في معمل ألبن. يقع في غرامها في مكان إقامتها الجديد شاب يدعى إينجل (بيتر فيرث)، ابن الكاهن، وتبادلته تيس المشاعر نفسها أيضاً. يريد إينجل الزواج منها لكنها تتردد بسبب ماضيها. تحاول إخباره عن تاريخها المخجل لكنها لا تستطيع، كما أن أمها تتصحها بعدم مصارحته بالحقيقة. تكتب تيس رسالة لإينجل لكنه لا يقرأها لأنها كانت مخفية تحت السجادة. تفقد تيس شجاعتها وتمزق الرسالة، ويتزوج العاشقان.

يخبرها إينجل في ليلة الزفاف عن علاقة غرامية قصيرة أقامها في المدينة مع سيدة أكبر منه سناً. يطلب إينجل من تيس أن تصفح عن ماضيها، فتسامحه. ثم تعترف له عن ماضيها بكل صدق وتطلب منه أن يصفح عنها، لكنه يرفض ويغضب ويشعر أنه تعرض للخيانة، ويتخلى عنها. تعود تيس إلى بيتها وتبحث عن فرصة عمل جديدة. العمل شاق ومهين. يعثر أليك على تيس بعد أن وجهت أمها رسالة له، ويعرض عليها الاهتمام بها وبعائلتها. والد تيس مريض والعائلة سوف تخسر المنزل عند موته. مع أن تيس ترفض أليك، يستمر بالعودة إليها. عند موت الأب، يتم إخلاء المنزل وتضطر العائلة للعيش في خيمة، ما يجعل تيس ثلثين وتصبح عشيقة أليك.

يعود إينجل مريضاً. عندما يتمائل للشفاء، يبحث عن تيس ويطلب منها السماح ولكن بعد فوات الأوان. عندما يرحل إينجل، تحزن تيس لفراقه.

يوبخها أليك على ذلك فلا تتردد بقتله، وتلحق بإينجل الذي يزعم أنه سينقذها لكنه يعجز عن ذلك في نهاية المطاف. تعثر عليها الشرطة وترج في السجن، وتأخذ العدالة مجراها وتُشنق تيس.

المقطع الذي سنبحثه هو عندما تحاول تيس مصارحة إينجل بماضيها قبل أن تعلن موافقتها على الزواج منه. مع أنها تفشل في مصارحته قبل الزواج، تدرك ضرورة بدء زواجها بصدق وأمانة حسب وصية القس في حفل الزفاف. في تلك الليلة بعد اعتراف إينجل لها، تعترف له بدورها أيضاً وتخسره. يتخلى إينجل عن تيس ويرحل إلى البرازيل ويتركها تواجه مصيرها بمفردها. هذه المحاولة للتمسك بالصدق والأمانة وما ينجم عنها من رد فعل يجعل الشاب يتخلى عن محبوبته هو موضوع بحثنا حول فيلم "تيس".

"عازف البيانو" (٢٠٠٢)

يبدأ فيلم "عازف البيانو" بالاجتياح الألماني لبولونيا وينتهي عندما تضع الحرب أوزارها. عازف البيانو فلاديسلاو شبيلمان، المعروف على المستوى العالمي، رجل يهودي ينجو من الحرب بفضل الجهود التي يبذلها لأجله اليهود والبولونيون والألمان في عدد من المواقف. يتناول الفيلم نجاة شبيلمان من جهة، والخسائر التي يتكبدها من جهة أخرى. المشهد الذي سنتناول بحثه هو جهوده المبذولة في عام ١٩٤٢ لتأمين أوراق العمل اللازمة لوالده. تفيد هذه الجهود فقط في تأخير حدوث ما هو محتوم - إرسال عائلة شبيلمان إلى أحد معسكرات الموت. يجتمع في النهاية شبيلمان ووالده وأخوته الثلاثة عند محطة القطار مع مئات الأشخاص. في اللحظة التي سيتم فيها حشرهم على متن قطار النقل، ينتشل شرطي يهودي شبيلمان من وسط الحشد ويحثه على الهرب لأن حياته جديرة بالإنقاذ. إنها اللحظة التي يفصل خلالها عن عائلته المحشورة على متن القطار. ينتزع جندي ألماني الكمان من يد والده، وهي المرة الأخيرة التي يشاهد فيها شبيلمان عائلته. يساعد شبيلمان رجل آخر على نقل الجثث على عربة صغيرة

من الموقع وينفطر قلبه حزناً على الضحايا المحيطة به من كل جانب. ثم يبحث عن الشقة الصغيرة التي عاشت فيها عائلته في الحي اليهودي. باتت الشقة خالية الآن باستثناء الأثاث، فيبقى شبيلمان وحيداً.

تفسير نص السيناريو

لابدّ من التعبير عن حالة العزلة والوحدة بطريقة مؤثرة بينما نعيش تجربة الشخصيات الرئيسية وأهدافها وقوة الخصوم والحكمة اللازمة لانعزالية الشخصيات الرئيسية أو بالأحرى التجني عليها ومحاولة إيذاؤها.

كي يتشجع الجمهور على التواصل عاطفياً مع الشخصيات الرئيسية يجب أن يتم التركيز في الاستراتيجيات الدقيقة على الشخصية، والتركيز في الاستراتيجيات الشاملة على بناء الحكمة. مهمة الاستراتيجيات الدقيقة هي معالجة طبيعة الشخصيات. فسواء كانت الشخصيات كاريزمية أم ناقصة وتعاني العيوب، ثمة حيوية تنتج عن هذه الشخصيات ولديها القدرة على التفاعل مع الجمهور. يستخدم المؤلفون استراتيجية أخرى تتمثل في اللحظة الخاصة التي تكشف الشخصية الحقيقية. تروق هذه الاستراتيجية لجمهور المشاهدين لأنهم يشعرون بامتنياز عندما تكشف الشخصيات نفسها أمامهم. تستخدم الاستراتيجيات الشاملة الحكمة وغرماء البطل بصورة رئيسية من أجل التجني على البطل وإيذاؤه ويظهر بمظهر الضحية. من الطبيعي لا يرغب أحد منا أن يصبح ضحية، ما يجعلنا نأمل أن نتجنب الشخصية الوقوع كضحية أيضاً، لكن بولانسكي يستخدم استراتيجية تحويل الشخصية الرئيسية (البطل) إلى ضحية، علماً بأن شخصياته لا تتدبر تقادي هذا الفخ، وتقع بدلاً من ذلك ضحية غريم البطل والحكمة معاً. لتوضيح هذا الأمر، سنلقي الضوء على الأمثلة التالية.

الحكمة في فيلم "طفل روزماري" هي إخضاع امرأة عادية لظروف تجعلها تحمل في أحشائها ابن الشيطان. هدف روزماري هو الإنجاب، لكن

عائلة كاستيفيت وزوجها غاي يقفون عقبة أمام تحقيق هذا الهدف، وبالتالي ينجحون في تحويل روزماري إلى ضحية تحمل طفل الشيطان.

يهدف جايك جيتس في فيلم "الحي الصيني" إلى القيام بعمله على أحسن وجه. تتجلى الحبكة في تحويل إمداد الماء من المدينة إلى منطقة الوادي والاستفادة من هذه الخطة لرفع قيمة الأراضي في الوادي. لذلك يتطلب تنفيذ هذه الحبكة موت أي شخص يعرقل المشروع. أبرز المغدورين هو هوليس مولراي، وبما أن جيتس يحقق في أمر خيانتة الزوجية، فقد استبق بذلك في أفعاله ما هو ضد مصلحة مولراي. فهو خارج الدائرة التي يستخدمها اللاعبون الكبار لأهداف أكبر من موضوع الخيانة الزوجية. يشعر جيتس أنه تعرض للخيانة لكنه يجهل السبب ولا يتمكن من اكتشاف هذا السبب إلا أثناء التحقيق في مقتل مولراي (الحبكة). ثم يقيم جيتس علاقة غرامية مع السيدة مولراي، ما يقوده إلى مواجهة غريم البطل نوح كروس. وفي نهاية المطاف يخسر جيتس السيدة مولراي، ويفرّ كروس بفعلته. جيتس هو ضحية الحبكة وضحية غريم البطل.

تيس دوربرفيل هي ضحية ثلاثة رجال رئيسيين في القصة وتواجه حبل المشنقة في النهاية لأنها ردت بقوة على أحد هؤلاء الرجال. يرسلها والدها السكير للبحث عن أقاربه الأثرياء. تكتشف تيس أن أليك وعائلته اشتروا لقب وعزبة دوربرفيل. يقوم أليك بإغواء تيس، فتحمل طفله غير الشرعي. يتخلى عنها حبيب العمر إينجل عندما تصارحه في ليلة الزفاف بعلاقتها بأليك وتطلب منه السماح. مع أن تيس تحاول المحافظة على كرامتها، تضطر في النهاية للالتفات إلى أليك لتتقذ أمها وأخوتها المعدمين من الفقر المدقع. تيس فتاة محتشمة غير أنها فقيرة وتحاول المحافظة على احترام ذاتها طوال القصة، لكن الرجال في حياتها يتجنون عليها إلى أن ترد بحدّة وتقتل أليك وتصل إلى حبل المشنقة جزاءً على جريمتها.

حبكة فيلم "عازف البيانو" هي الحرب ضد اليهود. مع أن الخصم (غريم البطل) هنا له أوجه متعددة، يمثل النازيون الخصم الرئيسي الذي يجمع اليهود بلا تمييز. يفقد شبيلمان كل المقربين إليه مع تقدم سير الحبكة، وفي نهاية المطاف لا يبقى له سوى حياته وموسيقاه، فيعود للعزف ولكن بعد أن خسر الكثير. لقد نجا شبيلمان بنفسه لكن التجني عليه سلبه كل من يهتم بشأنهم، والمقصود بهم أفراد عائلته. بالرغم من وضوح هدف الشخصية الرئيسية (شبيلمان) ومثانة الحبكة والمجال العريض لهدف الخصم، يظل تفسيرنا لشبيلمان أنه ضحية أكثر من كونه بطلاً. قد يكفينا النظر إلى تفسير سبيلبرغ لأوسكار شندلر في فيلم "لائحة شندلر" (١٩٩٣) كي نبين الفروق في تقديم الشخصيات الرئيسية في كلا الفيلمين. شبيلمان ليس بطلاً ولا شخصية رومانسية، على عكس شندلر. فشبيلمان إنسان تجرد من كل شيء حتى وصل إلى مرتبة الحيوان لكنه يحاول الاحتفاظ بجزء بسيط فقط من صفاته البشرية. باختصار، شبيلمان هو مجرد رجل تمكن من النجاة والبقاء على قيد الحياة.

الصفة الثانية لتفسير بولانسكي للنص هي أثر محيط الأحداث في أفلامه - نيويورك في "طفل روزماري"، ولوس أنجلوس في "الحي الصيني"، والريف الإنكليزي خلال الثورة الصناعية في فيلم "تيس"، ووارسو، مركز بولونيا الثقافي والحضاري في فيلم "عازف البيانو". يختلف محيط الأحداث في أعمال بولانسكي عن محيط الأحداث في أفلام جون فورد، إذ لا يختبر المحيط الذي يستخدمه فورد الشخصيات، وبالتالي يرقى بمستواها. كما يختلف عمل بولانسكي عن عمل جورج ستيفنز من حيث قالب المعنوي الذي يقدمه محيط أفلام ستيفنز لشخصياته. المحيط في أفلام بولانسكي حيادي ويوحى بضرورة تقديم المساعدة، لكن هذه المساعدة غير متوافرة. وفي هذا السياق، يتصف مجال محيط أفلام بولانسكي بالسخرية والتهمك لأنه لا يقدم إلا النزر اليسير من المواساة والسلوان لشخصياته، أو لا يقدمه على الإطلاق في بعض الأحيان، بمعنى أن هذا المحيط لا يوفر الحماية من التجني الذي يجعل

الشخصيات تصبح ضحايا. لا تفيد مدينة نيويورك بصفاتها العالمية، على سبيل المثال، إلا في إخفاء بدائية الصراع بين قوى الخير والشر في "طفل روزماري". وعلى نحو مماثل أيضاً، يخفي جمال جنوب كاليفورنيا الفساد والجشع البدائيين في فيلم "الحي الصيني". في فيلم "تيس" يخفي جمال الريف الشاعر بشاعة المجتمع الطبقي والطبيعة الاستغلالية للتقدم الاقتصادي. أما في فيلم "عازف البيانو" فلا يستطيع جمال وارسو وثقافتها القيام بأي شيء يحمي مواطنيها اليهود. ومرة أخرى نجد جمال المحيط يخفي بربرية سكان تلك المدينة الحضارية.

من الصفات الأخرى التي تميز تفسير بولانسكي للنص هي استنساؤه للأمور المنفرقة التي يعوزها الترابط، والمقصود بذلك مقاربته المشابهة لأسلوب الفيلم التسجيلي الوثائقي نحو تقدم سير الأحداث بما يجعل شخصيته الرئيسية (بطله) يتحول إلى ضحية. يتطلب توضيح هذا التقدم إدخال تفاصيل محددة تؤدي وظيفة علامات دلالية. ففي فيلم "عازف البيانو"، على سبيل المثال، عثر شبيلمان على طريقة يتقذى والده من خلالها عملية الترحيل، يعني الحصول على إذن عمل. يتدبر شبيلمان تأمين تلك الوثيقة ويستطيع والده العمل بموجبها لكن ذلك لا ينقذ العائلة التي يتم ترحيل جميع أفرادها. عند إخلاء المبنى من السكان، تسأل سيدة عن وجهة الرحيل، فيطلق عليها الضابط الألماني النار ويرديها قتيلاً. عند اجتماع العائلة في محطة القطر، يشتري الأب قطعة حلوى بكل ما يدخر من مال، ثم يقطع الحلوى بالسكين إلى قطع صغيرة ويوزعها على أفراد عائلته. وعندما يدفع الأب داخل القطر، يمسك جندي ألماني بكمان الأب الذي يحاول التشبث بأثمن ما تبقى لديه وآخر ما يربطه بالثقافة الحضارية. الجندي هو الغالب، ويحرم الأب من الاحتفاظ بالكمان الذي يشكل جهد العمر كله. عند عودة العائلة إلى منزلها في الحي اليهودي، لا يشاهد شبيلمان إلا الجثث ومعظمها جثث الأطفال. تشكل جميع هذه التفاصيل المحددة مصداقية لوحشية الحرب وصراع عائلة شبيلمان للاحتفاظ بجزء بسيط فقط من الذكريات والمشاعر الإنسانية.

التفصيلات والمحيط وتحديد موقف الشخصية الرئيسية ومثانة الحكمة جميعها عناصر تعمل معاً للخروج بحسّ العزلة التي تعيشها الشخصية الرئيسية والتي يسهم أداء الممثلين في تعميقها.

توجيه الممثلين

اطالما تمتع بولانسكي بأسلوب جريء جداً في اختيار الممثلين، ولاسيما اهتمامه الواضح بنمط الممثل وموهبته الفنية. ميا فارو بدور روزماري تشكل الضحية البريئة المطلقة من حيث المظهر. لذلك يبدو تشبثها بقدرها مذهلاً ويعبر عن قوتها الداخلية كممثلة. نستازيا كينسكي بدور تيس، تظهر أيضاً كضحية جميلة، لكن معاناتها تختلف عن الضحية روزماري بما أن صراعها هو صراع داخلي. باعتبار تيس فتاة متدينة، فإنها تعيش صراعاً بين تنافر أخلاقها وأخلاق الآخرين. أما بالنسبة لأدريان برودي بدور فلاديسلاو شيلمان، فقد كان اختيار بولانسكي لهذا الممثل مبنياً على ضعفه الظاهري وتعبيريته المنطوية على صفة الضحية المطلقة. ومرة أخرى فإن إرادة البقاء على قيد الحياة هي انعكاس للفناعة والدافع الداخليين للممثل، وموهبة نقل الدافع الداخلي للبقاء هي مفتاح الأداء الناجح الذي قدمه برودي في الفيلم، والذي نال عنه جائزة الأوسكار.

يبدو اهتمام بولانسكي واضحاً أيضاً في تجنب شخصية "النجم" لبعض ممثليه، إذ لم يستغل صورة نجومية جاك نيكلسون في دور جايك جيتس، وإنما عمل ضدها. لم يكن الأمر يسيراً بالنسبة لبولانسكي كي يحث نيكلسون على ابتكار صورة متجانسة لرجل تأذى عاطفياً في الماضي ويحاول نقادي تكرار التجربة المريرة. النتيجة هي صورة دقيقة لرجل يحاول أن يكون صادقاً في عالم مخادع. اتبع بولانسكي الطريقة ذاتها مع جون كازافيتيس في "طفل روزماري". من خلال التعامل مع صورة الفتى السيئ التي تتصف بها

ملاح كازافيتيس، جعل شخصية غاي تبدو كرجل نرجسي وانتهازي ومستعد للتخلي عن زوجته من أجل مهنته. استغل الوصف في هذه الحالة صورة كازافيتيس الهوليوودية كرجل صعب ومعاد لهوليوود. ابتكر بولانسكي وكازافيتيس دوراً مشحوناً بالأحاسيس من خلال ممثل معروف بأدواره التشاؤمية كي يلعب دور شخصية نرجسية في فيلم "طفل روزماري".

وأخيراً، يقدم بولانسكي لكل ممثل ملاحظة محددة كمفتاح للأداء. روزماري هي أم، أو تتوق لأن تصبح أمّاً طوال الفيلم. الاختبار بالنسبة لها هو فيما إذا كان شعورها بالأمومة سيظل على حاله عند ولادة الطفل. جايك جيتس محقق محترف وطيب القلب. بمعنى آخر، كان دور نيكلسون بتوجيه من بولانسكي يشبه دور بائعة الهوى الكريمة. وبالطبع ينتهي الأمر بشخصية نيكلسون لأن تدفع ثمن طيبة القلب والكرم.

بالنسبة لتييس، فهي بريئة كطفلة تُزجّ في عالم الكبار الذي لا يعرف الرحمة. تحاول تييس الاحتفاظ ببراءتها خلال كل المحن التي تمرّ بها، لكن في نهاية المطاف تدفعها قسوة عالم الكبار إلى ارتكاب جريمة قتل، ومن ثم مواجهة عقوبة الإعدام. الموسيقى هي الجمال في حياة شبيلمان، وهي ما يتشبث به حتى النهاية. وفي النهاية موسيقاه هي التي تنقذ حياته. في كل حالة من تلك الحالات، هذه الملاحظات المحددة تساعد الممثلين على تعميق أدائهم وتعزيز الجانب العقلاني في حيواتهم الداخلية.

إدارة عملية التصوير

تتجه فكرة مخرج بولانسكي (عزلة الوجود) إلى صلب وضعية الكاميرا واختيار اللقطات. إن وضع الكاميرا في المكان الملائم هو الذي ينبئنا، نحن جمهور المشاهدين، إذا كانت هناك ثمة ضرورة للتفاعل مع الشخصية. فوضعية الكاميرا الذاتية تحفز على التواصل العاطفي بين الجمهور والشخصية، كما أن محاذاة الكاميرا للحدث توحى بعلاقة الجمهور مع

الشخصية. لا يقتصر اختيار بولانسكي لوضعية الكاميرا على الوضعية الذاتية فحسب، بل اقترابها أكثر ما يمكن من الحدث لدرجة تصبح فيها الشخصية محسوسة. يدفعنا بولانسكي بذلك للتواصل مع الشخصية وتطوير الشعور نحوها. ينشئ هذا "الحشر" أثراً على الشخصيات مشابهاً للخوف من الأماكن الضيقة. شكلت هذه الوضعية للكاميرا سمة مهمة في عمل بولانسكي منذ تصوير فيلميه "سكين في الماء" و"نفور"، وقد استخدم في الأفلام التي كانت موضوع بحثنا في هذا الفصل هذه الوضعية للكاميرا بهدف تعزيز تواصلنا العاطفي مع روزماري وجايك جيتس وتيس وشييلمان. كما استخدم تقنية محاذاة الكاميرا للحدث، أو "الحشر"، لتوليد الإحساس بعزلة الشخصية.

تتطلب العزلة محيطاً عاماً وسياقاً مناسباً لإبرازها. استخدم بولانسكي الكاميرا المتحركة والزاوية العريضة لتأطير المحيط العام اللازم لوصف مدى العزلة والوحدة التي تعيشها الشخصية. عودة شييلمان إلى حيّه الأصلي بعد أن فقد والديه هي مثال على لقطة الكاميرا المتحركة. تلتقط عدسة الكاميرا اللحظة التي تنهمر فيها دموع شييلمان من شدة الحزن، ولا يحيط به سوى شوارع الحي الخاوية من السكان. فكل ما تبقى هو أمتعة وحاجات المهجرين أو جثث الذين لم يرحلوا من الحي. يشغل شييلمان جزءاً فقط من إطار الصورة بحيث يبدو وحيداً تخطى عنه الجميع.

ثمة مثال آخر عن استخدام بولانسكي لإطار الصورة الكامل للهدف نفسه نشاهده في فيلم "تيس". تظهر تيس في مقدمة إطار الصورة في ليلة زفافها تعترف لزوجها الجديد إينجل حول ماضيها الآثم. أطل بولانسكي مدة هذه اللقطة، حيث يقف إينجل في خلفية الصورة قبالة الموقد من دون أن تركز عليه عدسة الكاميرا يستمتع ببرود إلى قصة تيس. الهوة بينهما واسعة جداً وتوحي بنتيجة مصارحة تيس لإينجل. زواجهما انتهى قبل أن يبدأ، وتيس وحيدة.

تعدّ زاوية الرؤية في غاية الأهمية أيضاً، ولا سيما أنها تميل لأن تبدو ذاتية في معظم الأحيان. يستخدم بولانسكي لقطة عامة لتحديد زاوية الرؤية بين فترة وأخرى، إذ ركز في مشهد ترحيل السكان من بيوتهم في فيلم "عازف البيانو" على عائلة شبيلمان وعلى الشيوخ والأطفال. تلجأ أم شابة إلى خنق طفلها كي تتفادى الترحيل من بيتها، ويعتقد رجل طاعن في السن أن الألمان لن يأخذوا أهالي الحي إلى معسكر للأشغال الشاقة، إذ ما الذي يدفع الألمان برأيه للاعتماد على النساء والأطفال والشيوخ في أداء العمل؟ لا بدّ أنهم سيقتلون الجميع. من جهة أخرى، لا تغلح جهود عائلة شبيلمان في البقاء كأسرة واحدة. عند التدافع لركوب القطار، يهرب شبيلمان. يتم توضيح كل هذه المشاهد بتصويرها بلقطات قريبة. ولكن عند انطلاق القطار، ينتقل بولانسكي بالتصوير فجأة، مستخدماً لقطة بعيدة جداً حيث نشاهد الأمتعة التي تركها أصحابها، ولا يظهر في اللقطة إلا تلك الحاجات من دون ناس حولها. تحدد هذه اللقطة العامة ما جرى في هذا المكان، ومن الواضح أن فاعليتها وتأثيرها مماثلان لأي لقطة قريبة أخرى واردة في الفيلم.

حقق بولانسكي نتيجة مماثلة عندما استخدم اللقطات العامة في تصوير منزل روزماري في فيلم "طفل روزماري". يذكرنا فراغ الشقة من الأثاث وبرودها بغياب زوجها غاي، كما يذكرنا بالأحداث المروعة التي حصلت في هذا المبنى، وهي أحداث توطّر سياق ما سيحدث قريباً لروزماري. إضافة للقطات العامة، اعتمد بولانسكي على المقاطع المبتورة الفعالة في الانتقال السريع والمفاجئ للأحداث، مثل قالب الحلوى في "طفل روزماري" الذي ينقل روزماري بعيداً عن عملية الاغتصاب التي ستعرض إليها لاحقاً؛ وإعدام الأم في "عازف البيانو" عندما تستفسر عن الوجهة التي سيتم ترحيلهم إليها؛ وضوء السيارة الخلفي المحطم في "الحي الصيني" الذي يقود جيتس للشعور بأنه تعرض للخيانة على يد السيدة مولراي؛ ومجهرات جدة إينجل في فيلم "تيس" التي يقدمها لتيس قبل اعترافها ومصارحتها له عن ماضيها. يقدم مقطع

الانتقال المفاجئ فكرة جديدة دائماً، لكن هذه الفكرة الجديدة في أفلام بولانسكي تؤدي دائماً للوصول إلى حيز العزلة الذي سيشغله الشخصية عاجلاً. إذا كانت الفكرة تعبر عن التفاؤل، مثل لقطة المجوهرات في فيلم "تيس"، فإن التشاؤم لا يدوم طويلاً، وتعكس اللقطة في هذا السياق سخرية مريرة في ضوء ما سيحدث قريباً.

نادراً ما يعتمد بولانسكي على المونتاج من أجل التعبير عن الإحساس بالرهبة والعزلة التي تتخلل أعماله؛ لأنه غالباً يعتمد على وضعية الكاميرا واختيار اللقطات، بما في ذلك استخدامه الفعال للقطات أو المقاطع المبتورة التي تنتقل بالأحداث انتقالاً مفاجئاً. كما يحاول الارتقاء بقصته إلى المستوى الأسطوري. لنأمل على سبيل المثال في الصفة البصرية لعملية الاغتصاب في فيلم "طفل روزماري"، ولنأمل أيضاً في الحي الصيني لا كموقع للمشهد الأخير فقط، بل كصورة مجازية للالتقاء العاطفة والخطر معاً، ما يؤدي إلى حدوث المأساة في نهاية المطاف. وفي فيلم "عازف البيانو" يخرج شبيلمان من المستشفى تحت القصف متجهاً إلى وارسو المدمرة وكأنها إحدى لوحات الرسام بوش المشوهة. أما في فيلم "تيس"، فتدور أحداث المشهد الأخير عند حجارة ستونهنج التاريخية المكرسة للآلهة الروحية في إنكلترا السلتية. تعثر الشرطة على تيس وإينجل في ذلك المكان التاريخي، ثم تنقل منه تيس لتواجه مصيرها المحتوم. إن استخدام هذه المشاهد والمواقع شبه الأسطورية بعد معالجات مماثلة للفيلم التسجيلي الوثائقي في بداية "عازف البيانو" يرتقي بتجربة الفيلم إلى مستوى أعمق. بما أن العزلة مادية في معظم صفاتها، فإن هذه المشاهد تمثل ارتقاء بولانسكي بما هو مادي إلى المستوى المعنوي، ما يعمق معنى فكرة المخرج الخاصة به.

مع أن بولانسكي غامر في تجريب المحاكاة التهكمية في "قتلة مصاصي الدماء الشجعان" و"الطريق المسدود"، ظلت أقوى أعماله ضمن نمطه السينمائي الذي نقل شخصياته بأسلوب تقليدي نوعاً ما إلى عالمها، حيث تتحول إلى

ضحايا يتركها بولانسكي في حالة هجران بعد أن يتخلى عنها الجميع. بولانسكي مختلف جداً عن الرؤية الرومانسية للحياة المعاصرة التي عرضها زميله المخرج كريستوف كايسلوفسكي في فيلمه "أحمر" (١٩٩٨)، كما أنه مختلف جداً عن التشاؤمية الحتمية لزميله المخرج جرجي سكوليمونسكي في فيلمه "النهاية العميقة" (١٩٦٨)، ومختلف جداً أيضاً عن الموقف السياسي الذي تبناه زميله المخرج أندريه فايدا في فيلمه "رجل الرخام" (١٩٨٠). لعل بولانسكي يشبه الفنان البولوني الأمريكي إسحاق باشيفيس سينغر من حيث الفكرة التي تبين أننا جميعاً نشعر بالعزلة ولا نكتشف ذواتنا إلا عندما يتخلى عنا الآخرون، فنعيش في كنف الوحدة والعزلة.

الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفصل السابع عشر

ستانلي كوبريك: الجانب المظلم في الحياة المعاصرة

مقدمة

بُنيت الكثير من نظريات التاريخ الحديث على النموذج الذي يبين بداية تطور الإنسان من التقدم الذي تم إحرازه في عالم الحيوان. هذا التقدم هو تفسير تاريخ البشرية الذي يصبح واضحاً لا لبس فيه إذا اعتمد المؤرخ في تفسيره على أعمال ستانلي كوبريك الذي استكشف الجانب المظلم في الحياة المعاصرة. هذا الجانب المظلم المرتبط بضعف الإنسان أو ما هو أسوأ من ذلك، يظل ثابتاً لا يتغير عندما يستكشف كوبريك المستقبل ("٢٠٠١: أوديسا الفضاء"، ١٩٦٨)، أو الماضي ("باري ليندون"، ١٩٧٥)، أو الحاضر ("عينان مغمضتان باتساع"، ٢٠٠٠).

مع أن كوبريك صوّر أفلاماً قليلة في مهنة امتدت على فترة خمسين سنة، ترك كل فيلم من أفلامه أثراً خالداً في فن السينما. ومع أن أندرو ساريس قلل من شأن كوبريك في ترتيبه للمخرجين السينمائيين (راجع كتاب ساريس الصادر في عام ١٩٦٨ بعنوان "السينما الأمريكية"، الصفحتان ١٩٥-١٩٦)، اتسعت شهرة كوبريك بين صانعي الأفلام وعشاق السينما إلى حد يتربع فيه اليوم ذروة أولمبية مخصصة فقط لعمالقة صانعي الأفلام. وكما ذكرت في بداية هذا الكتاب أن هدفي ليس موجهاً للدفاع عن صانعي الأفلام بقدر ما هو محاولة لفهم الخصائص التي جعلت أعمالهم مؤثرة جداً ومبهرة بالنسبة للجيل الجديد من صانعي الأفلام.

كرّس كوبريك مهنته السينمائية لصنع أفلام تتناول في أغلب الأحيان موضوع الحرب، مثل "تروب المجد" (١٩٥٦) و"دكتور ستريجنجلاف" (١٩٦٤)، و"طلقة بغلاف معدني" (١٩٨٧)؛ والقصص الرمزية عن الطبيعة البشرية، مثل "لوليتا" (١٩٦٢)، و"البرتقالة الآلية" (١٩٧٢)، و"عينان مغمضتان باتساع"؛ وأفلام إجرامية، مثل "القتل" (١٩٥٦)؛ وأفلام الرعب، مثل "البريق" (١٩٧٩)^(*)؛ وأفلام الخيال العلمي، مثل "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"؛ والأفلام التاريخية الملحمية، مثل "سبارتاكوس" (١٩٦٠) و"باري ليندون". الشيء المشترك بين كل هذه الأفلام، بمعزل عن الطموح الذي يميزها، هو التركيز على الجانب المظلم في الطبيعة البشرية. وقد استخدم كوبريك حسّ الفكاهة لمعالجة هذا الموضوع، إذ يكاد التهكم يملأ أفلامه "دكتور ستريجنجلاف" و"البرتقالة الآلية" و"٢٠٠١: أوديسا الفضاء" و"لوليتا". من المؤكد أن شخصيات كوبريك تفقد رطلاً من اللحم خلال عملية السرد، وقد يكون هذا الرطل معنوياً أو فعلياً، إلا أن الخسارة أمر لا مفر منه.

ركز كوبريك في كل فيلم من أفلامه على عيوب محددة في الإنسان من أجل صياغة هذه الخسارة بالوسائل البصرية. قبل تفحص تلك العيوب، لابدّ من الإشارة إلى وجود صفات وخصائص سينمائية جريئة في أعمال كوبريك تؤتي ثمارها بالطريقة نفسها التي تميز أعمال سيرجي أيزنشتاين. ومن المفيد أن نسلط الضوء على هذه الصفات قبل الولوج إلى الجانب المظلم الذي تتصف به معظم أعمال كوبريك. يمكن تصنيف هذه الثمار باللقطات والمشاهد كأدوات بصرية مجازية تتطوي على التحدي التقني.

من أشهر المشاهد في أعمال كوبريك ذلك المشهد الذي يعرض كيف يرمي قرد بسلاحه المكوّن من عظمة نحو السماء تعبيراً عن النصر، ثم يقطع

(*) "البريق": درجت ترجمة عنوان فيلم "The Shining" حرفياً بـ "البريق"، لكن هذه المفردة تحمل معنى آخر في اللغة الإنكليزية للدلالة على إحدى الظواهر الخارقة المتمثلة بالـ (الرؤيا) التي تتجلى لأشخاص معينين دون سواهم فيما يرتبط بالنتبؤ بالأحداث أو التخاطر. (المترجم)

كوبريك اللقطة منتقلاً إلى محطة فضائية في القرن الحادي والعشرين تحوم حول كوكب الأرض، متجاوزاً بذلك ملايين السنين من التطور التكنولوجي كي يبين لنا أن الإنسان لم يحقق تقدماً يُذكر على الصعيد السيکولوجي. ثمة مشهد آخر في فيلم "دكتور سترينجلاف" لا يقل شهرة عن مشهد "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" يستعرض سليم بيکنز بلباس الكابوي الكامل ممطياً قنبلة نووية أثناء سقوطها نحو الهدف كما لو أنه أحد رعاة البقر يمارس رياضة الروديو (ركوب الخيول البرية غير المروضة). المثال الثالث هو لقطة المتابعة الدائرية للرقيب الذي يتفقد المجندين الأغرار ويمعن في إذلالهم بفيلم "طلقة بغلاف معدني". ثمة مثال آخر أيضاً من فيلم "البرتقالة الآلية" حين يقوم أليكس بضرب ضحية على أنغام أغنية "غناء تحت المطر".

الشيء المذهل في كل حالة من تلك الحالات هو الصور المجازية التي ابتكرها كوبريك، وفي كل حالة تفيض تلك الصور المجازية سخرية وتهكماً. الصورة المجازية في رمي العظمة المعبر عن النصر في فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" هي التكنولوجيا والتقدم. السخرية التي تتطوي عليها تلك الصورة هي فيما إذا كان اكتشاف السلاح يوحى فعلاً بالتقدم. سخرية الاستعارة في المثال المأخوذ من فيلم "دكتور سترينجلاف" أكثر وضوحاً من المثال السابق. فالقنبلة التي توشك على الفتك بمئات آلاف الأشخاص لا تفرز نفس الإثارة والجرأة اللتين تتصف بهما حياة رجل الكابوي. يتعلق المثال الثالث من "طلقة بغلاف معدني" بمساواة المبادئ العسكرية مع القيم الاجتماعية. فالرقيب، مدرب المجندين، مسؤول عن إنتاج "ماكينات قتل". هذا هو هدفه المعلن، ويحاول في هذا المشهد اكتشاف من لديه الاستعداد بين المجندين ليصبح "ماكينة قتل". يعدّ المثال الأخير المأخوذ من فيلم "البرتقالة الآلية" تهكماً مثل اللقطة الواردة في فيلم "دكتور سترينجلاف"، إذ توحى موسيقى لحن "غناء تحت المطر" بالرومانسية والمشاعر، لكن المعطيات البصرية كلها تتمحور حول العدوانية والكرهية.

تعتبر المقاطع المأخوذة من مشاهد محددة جريئة في أهدافها، تماماً مثل اللقطات أو المشاهد الكاملة، غير أن أهداف تلك المقاطع تبدو أكثر تعقيداً. فإذا كانت اللقطات أو المشاهد الكاملة استعارات تثير الإعجاب، فإن المقاطع تشبه إلى حد ما ركوب الأفعوانية حيث يحتل المتفرج المقعد الذي يحبس الأنفاس. الهدف من المقاطع المأخوذة من مشاهد محددة هو منح الجمهور الإحساس بالتواجد في تلك المقاطع والشعور بما يجري فيها. بما أن المشاهد المتتالية غالباً ما تشكل معضلة أخلاقية، فإن المتفرج يميل إلى الشعور بعدم الارتياح أو الاستقرار.

من الأمثلة على المشاهد المتتالية التي تؤدي وظيفة المقاطع، تجدر الإشارة إلى مشهد إعدام الجنود الفرنسيين الثلاثة بتهمة الجبن في فيلم "تروب المجد". تكتسب طقوس الموت في هذا المشهد حساً مروعاً بالكرامة. فعندما ندرك بأن هؤلاء الرجال ليسوا جنباء وإنما كبش فداء لفشل قادتهم العسكريين، تصبح طقوس إعدام الجنود مؤلمة بالنسبة لنا إلى حد يفوق الوصف. ثمة مفارقة مماثلة تتجلى في هجوم القناص بفيلم "طلقة بغلاف معدني". سنأتي على دراسة ذلك المقطع بمزيد من التفاصيل في فقرات لاحقة من هذا الفصل.

تشكل رحلة رائد الفضاء الناجي الوحيد في فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" إحساساً بطمس الزمان والمكان في ضوء تفسير كوبريك لمقاربة سرعة الضوء من خلال تصوير المعبر وكأنه عرض ضوئي تتبدل فيه السرعة التي يشير إليها تزايد انتشار الضوء وانكساره عند اقتراب رائد الفضاء من وجهته المقصودة. سواء أكانت هذه الرحلة مجرد هلوسة أم أمراً واقعياً، فإنها لا تشبه أي رحلة سينمائية أخرى في طبيعتها أو طول مدتها لأنها رحلة غيبية تتعلق بعالم غير العالم الواقعي.

ثمة مقطع طويل آخر هو المباراة بين باري ليندون وابن زوجته. ينقلنا كوبريك في هذا المقطع إلى الحالة العاطفية الداخلية المتمثلة بكراهية الابن وعدم اكتراث الأب. ينتهي المقطع باستعراض حياة باري ليندون

المشتتة الذي فقد ساقه وخسر مكانته الاجتماعية نتيجة حياة الانحطاط الأخلاقي التي عاشها. مصير باري ليندون هو بمثابة تحذير لنا جميعاً: إذا رفع المرء نفسه فوق مستواه الحقيقي، يجب أن يكون مستعداً لدفع الثمن.

نستطيع أيضاً إضافة المزيد من الأمثلة، مثل الهجوم على الموقع الألماني المحصن في فيلم "دروب المجد"، وعملية السرقة في فيلم "القتل"، والمعركة الأخيرة في فيلم "سبارتاكوس"، ومطاردة جاك تورنس لزوجته في فيلم "البريق". إن استخدام مزيج من حركة الكاميرا والبراعة في التعامل معها يؤدي إلى إسهام كل مقطع من تلك المقاطع المشهدية إلى ميثولوجيا كوبريك.

"٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)

نبدأ بمشهد فجر البشرية من فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء". يستهل الفيلم أحداثه باستعراض تاريخ البشرية منذ بدايات الإنسان الأولى وصولاً إلى المستقبل. النقطة المحورية في مشهد فجر الإنسان هي نظرية النشوء وتطور القرد على باقي المخلوقات بسبب تطويره للسلاح. يتمثل التركيز على توازن الفيلم في صراع الإنسان حول السيادة على التكنولوجيا وأسرار النفس البشرية. حبكة مشهد الفضاء الخارجي هي رحلة رائد الفضاء ديف باومان (كير دوليا). ينتهي الفيلم بموته وولادته من جديد. يبدأ مشهد فجر الإنسان في عصور الأزمنة الغابرة التي لا بداية لها، وظهور القرد على كوكب الأرض وتعايشه مع باقي الحيوانات، لكن البحث عن الغذاء يعني أن المخلوقات الضعيفة تشكل مصدر غذاء المخلوقات الأقوى. ظلام الليل هو الوقت الذي يثير الخوف والرغبة في نفوس جماعة القروود. تبدو المنافسة على موارد الماء مع جماعات القروود الأخرى لا حل لها. يجتمع القروود حول مسلة حجرية غريبة بدافع الفضول والدهشة. يعرض المشهد التالي اكتشاف القرد أن قطعة من العظم قادرة على تحطيم العظام الأخرى. يوحى مقطع آخر ينتقل فجأة إلى المسلة الحجرية بتكوّن الأفكار والترابط والتعلم والذكاء. تثبت

قطعة العظم فعاليتها في تحطيم العظام الأخرى وفي قتل الفرائس التي تشكل مصدر غذاء جماعات القروء التي كانت نباتية في غذائها لتتناول أول وجبة لحم تحت جناح الظلام. وفي نزاع آخر حول الماء، تقوم مجموعة من القروء مسلحة بالعظام بقتل زعيم القروء المنافسة. تنتصر مجموعة القروء وتستولي على بئر الماء. يكتسب مفهوم الزمن الغابر في هذا المشهد معنى الوقت. الذكاء والتعلم والتملك جميعها صفات أفرزتها المسلة الحجرية والسلاح. لقد ولّى فجر الإنسان. ملايين السنين وتاريخ البشرية جرى استعراضها في مشهد تقل مدته عن ٢٠ دقيقة.

"باري ليندون" (١٩٧٥)

إذا كان هناك ثمة غرور حول مسيرة التقدم والتطور في صميم مشهد فجر الإنسان، فإن الكبرياء وثن هذا الكبرياء يشكلان صلب مشهد بداية فيلم "باري ليندون". باري ليندون رجل إيرلندي فقير من أصول نبيلة. يموت والده أثناء مباراة في بداية الفيلم، ويصبح باري ضحية مبارزة مع ابن زوجته في نهاية الفيلم. يستعرض كوبريك بين هاتين المبارزتين تاريخ حياة شخصية رجل يصبح فاسد الأخلاق مع مرور الزمن، أولاً في إيرلندا ومن ثم في مهنته وزواجه في القارة الجديدة. وفي النهاية نكتشف أنه ليس ضحية ظروفه بقدر ما هو ضحية ضعفه الأخلاقي. يركز مشهد البداية على حب باري ليندون ورغبته بابتنة عمه نورا. تحاول نورا في البداية إغواءه وتشجع تطور مشاعره نحوها، لكنها في النهاية تختار الزواج من كابتن بريطاني ثري لديه الدخل المادي اللازم كي تستعيد لنفسها ولعائلتها مكانة اجتماعية مستقرة. لا يقبل باري ليندون بخيار نورا ويعتقد أنها لطخت شرفه، فيتحدى الكابتن للمبارزة. يتم إعداد مبارزة زائفة تؤدي إلى اعتقاد باري ليندون أنه تمكن من قتل الكابتن كي يغادر البلاد إلى غير رجعة. هذا هو الشعور الأخير ببراءة الشباب الذي يمرّ به باري ليندون.

"طلقة بغلاف معدني" (١٩٨٧)

يركز هذا المقطع من فيلم "طلقة بغلاف معدني" (*) على هجوم القناص الذي يحدث في الجزء الأخير من الفيلم. ينقسم الفيلم إلى مرحلتين: التدريب الأساسي والمعركة. نشاهد خلال مرحلة التدريب الأساسي كيف يصبح جوكر (ماتيو مودين) وزملاؤه المجندون "ماكينات قتل" بحسب وصف الرقيب الذي يتولى تدريبهم. ينتهي المشهد بقيام المجند (فنسنت دونوفريو)، الذي يتعرض للإذلال المتواصل، بقتل الرقيب ومن ثم الانتحار. تنتهي مرحلة التدريب الأساسي. ينتقل الفيلم إلى فيتنام، ويركز بصورة رئيسية على معركة هيو. بعد أن تفقد الفصيلة العسكرية الملازم المسؤول عنها، يتولى قيادتها كابوي (أرليس هاورد). يشعر أفراد الفصيلة بالتوتر والضياع. يتم إرسال أحد الجنود لاستطلاع الطريق كي تتابع الفصيلة تقدمها، فيتعرض لطلق ناري من قناص متربص في المنطقة. عندما يتعرض الجندي المصاب لعيار ناري آخر، يتم إرسال جندي ثانٍ لإنقاذه لكنه يتعرض أيضاً لنيران القناص ويفارق كلا الجنديين الحياة نظراً لعدم وجود دبابة قادرة على إنقاذهما. مع اقتراب الفصيلة نحو موقع القناص، يتعرض كابوي لطلق ناري يرديه قتيلاً. تتحرك الفصيلة للانتقام، ويتمكن أفرادها من إصابة القناص ويكتشفون أنه "فتاة". عندما يجتمع الجنود حولها يقررون تركها تموت متأثرة بجراحها. يشعر

(*) درجت ترجمة عنوان فيلم "Full Metal Jacket" حرفياً بـ "سترة معدنية كاملة"، غير أن عبارة "full metal jacket" باللغة الإنكليزية تعني (طلقة بغلاف معدني)، وهي صفة للطلقة النارية المغلفة بمعدن النحاس؛ لأن هذا الغلاف يساعد على تلقيم الطلقة في البندقية أو المسدس. كما أن اتفاقية لاهاي (١٨٩٩) المتعلقة بقوانين وأعراف الحرب أجازت استخدام هذه الطلقة المغلفة بالنحاس بما أنها لا تتشظى أو تتفجر حين تخترق الجسد البشري. عندما كان كوبريك في صدد البحث عن عنوان لفيلمه الحربي المقتبس من رواية "العائدون قريباً" (١٩٧٩) بقلم المؤلف غوستاف هاسفورد، الذي تعاون مع كوبريك على كتابة سيناريو الفيلم، صادف عبارة (طلقة بغلاف معدني) بينما كان يقلب كتباً عن مسدس استرعى انتباهه؛ فاعتمدها عنواناً للفيلم. (المترجم)

جوكر بصراع داخلي لأن الفتاة تتوسل إليهم الآن كي يضعوا حداً لآلامها بإطلاق النار عليها. وأخيراً يسدد إليها جوكر طلقة الرحمة. ينتهي المشهد ويعود ما تبقى من الفصيلة لأرض المعركة.

"عينان مغمضتان باتساع" (٢٠٠٠)

المقطع الأخير في هذا الفصل هو مشهد بداية فيلم "عينان مغمضتان باتساع" (٢٠٠٠). كتب السيناريست فريدريك رافايل مذكرات مثيرة للاهتمام والفضول عن تعاونه مع كوبريك ("عينان مفتوحتان باتساع"، دار نشر بالانتين، نيويورك، ١٩٩٩). يقدم رافايل في كتابه رؤية معمقة وذات مغزى حول عمل كوبريك، ولا سيما أن كوبريك فارق الحياة عند إصدار الفيلم في أمريكا الشمالية عام ٢٠٠٠. "عينان مغمضتان باتساع" فيلم مثير للجدل كغيره من أفلام كوبريك، وهو عبارة عن قصة رمزية أخلاقية تحذر من تجاوز حدود النرجسية. ويليام هارفورد (توم كروز) طبيب لديه بيت فاخر في نيويورك وزوجة جميلة تدعى أليس (نيكول كيدمان). مشكلة ويليام أنه غير راضٍ عن حياته. هل تشعر زوجته بالسأم وتسعى وراء إقامة علاقة غرامية مع رجل غريب؟ لماذا يعبر زبائن ويليام الأثرياء عن رغباتهم الجنسية بما يسيء ويضر بعلاقاتهم بالرغم من مكانتهم الاجتماعية المرموقة؟ لماذا يبحث كل من ينال إعجابه عن المخاطر؟ أينبغي عليه تقليدهم؟ فهو شخصياً يبحث عن المخاطر والأخطار التي تهدد زواجه، لكنه في النهاية يصل وزوجته إلى حالة من الاستسلام ويقرران البقاء سوية.

ينحصر اهتمامنا في هذا المقطع بالمشهد الذي يبدأ باستعداد الزوجين ويليام وأليس للذهاب إلى حفلة ليلة الميلاد التي يقيمها فيكتور زيغلر في منزله الشبيه بالمتحف. لا يعرف ويليام وزوجته أليس أحداً في هذه الحفلة، لكن أليس يستحوذ عليها البحث عن أولئك الذين تلفت أنظارهم، ما يعني أنها بحاجة إلى من يهتم بأمرها. تتحقق رغبتها عندما يراقصها زير نساء هنغاري وسيم الطلعة. تتناول أليس كمية من الكحول تصل بها إلى حد الثمالة. وفي نهاية

المطاف وبعد عدة رقصات يقترح الشاب الهنغاري ضرب موعد غرامي مع أليس، لكنها تشير إلى خاتم زواجها. يرد عليها الشاب بحجة معاكسة، مبرراً لها أن الخاتم يعطيها الحرية كي تفعل ما تشاء بحثاً عن المتعة. تودعه أليس متمنية له أمسية سعيدة ولكن برسالة تمزج بين الموافقة والرفض على تودده إليها. تنتهي الليلة بمطارحة الغرام بين الزوجين، لكن أليس لا تنفك تنتظر من حولها كما فعلت سابقاً بحثاً عن معجب آخر غير زوجها.

تفسير نص السيناريو

تطلبت فكرة المخرج الخاصة بكوبريك (الجانب المظلم في الحياة المعاصرة) مستوى من الطموح السردى نادراً ما ورد استخدامه في صناعة الأفلام، إذ لم يعرض مستوى كهذا من الطموح إلا دي. دبليو. غريفيث وأيزنشتاين وأورسون ويلز. كان كوبريك مفتوناً بالأفكار والموضوعات ذات المجال الواسع، وفي بعض الحالات كان هذا المجال واسعاً لدرجة يفشل معها مشروع فيلمه، كما حدث في مشروع فيلمه النابليوني، لكن كوبريك كان قادراً حتى في المراحل الأولى من مهنته على إطلاق مشاريع سردية ملحمية. ففي عام ١٩٥٧ صوّر فيلمه "دروب المجد" اقتباساً من رواية همفري كوب، علماً أن مخرجاً بمكانة جورج ستيفنز الفنية لم يتمتع بقدرة كافية تجعله يحظى بدعم غير محدود من الاستوديو لإنتاج رواية همفري كوب. لكن كوبريك نجح في ذلك من خلال إسناد دور البطولة لنجم متألق مثل كيرك دوغلاس. كما أن تصوير الفيلم في أوروبا باستوديوهات ميونيخ واستخدام ممثلين مغمورين لباقي الأدوار مكن كوبريك من إنتاج فيلم بطموح سردي ضخم. وخلال ثلاث سنوات صوّر فيلم "سبارتاكوس" الذي يعدّ ملحمة هوليوودية رئيسية. مع أن كوبريك فقد التحكم بمشروع الفيلم أمام النجم والمنتج كيرك دوغلاس، يظل "سبارتاكوس" من أعظم الملاحم التاريخية التي أنتجتها هوليوود.

أصبح طموح كوبريك السردى أوسع حين أصدر فيلمه "لوليتا" في عام ١٩٦٢ اقتباساً من رواية الكاتب نابوكوف الكلاسيكية التي تتناول موضوع

الحب الحرام. ثم تابع كوبريك إبداعاته الفنية بتصوير فيلم كلاسيكي عن الإبادة النووية حمل عنوان "دكتور سترينجلاف"، وبلغ أوج مهنته بفيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" الذي استعرض فيه التسلسل الزمني لتاريخ البشرية ومستقبلها. بعد خمس سنوات صوّر كوبريك فيلم "البرتقالة الآلية" المنقول عن رواية أنتوني بيرغيس، انحسر فيه طموح كوبريك مقارنة مع فيلمه "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"، ومع ذلك يظل "البرتقالة الآلية" قصة رمزية مطلقة بمغزاها الأخلاقي عن العدوانية الخاصة وسيطرة الحكومة على تلك العدوانية. سجل هذا الفيلم نهاية مرحلة أفلام قلق المراهقة التي صورها كوبريك حتى ذلك التاريخ. ثم سجل فيلمه "باري ليندون" عودة إلى المشاريع السينمائية الكبيرة بموضوع تاريخي عام تدور أحداثه في أوروبا في القرن الثامن عشر ويرصد قصة حياة باري ليندون، المعروف أيضاً باسم ريدموند باري، ويركز على دور المال في مجرى حياة طبقة النبلاء. لقد رأى ثاكري وكوبريك الذي نقل روايته إلى الشاشة أن المال وأهميته ووسيلة الحصول عليه ووسيلة الحفاظ عليه قد أدى إلى تغيير طبيعة الإنسان، وهي فكرة تتجلى بوضوح في شخص باري ليندون. أتاحت حياة الشخصية الرئيسية التي اتخذها الفيلم عنواناً له، أتاحت لكوبريك التعليق على المرحلة الانتقالية عندما تحولت الرومانسية إلى شيء أكثر حداثة وأكثر ظلاماً.

"البريق" و"طلقة بغلاف معدني" و"عينان مغمضتان باتساع" جميعها أفلام تدور أحداثها في الزمن الحاضر، وكل فيلم منها له خصوصية شخصياته، لكنها تشترك معاً بفكرة الخسارة. "البريق" و"طلقة بغلاف معدني" فيلمان يوضحان معنى افتقاد البراءة. نشاهد في فيلم "البريق" كيف يفقد كاتب صوابه بعد أن فرض على نفسه العزلة لمتابعة عمله في التأليف عندما يقيم مع أسرته في منتجع جبلي مغلق. كما نشاهد كيف يناضل الكاتب جوكر في فيلم "طلقة بغلاف معدني" لاستدامة ضميره وإنسانيته خلال الخدمة العسكرية. وأخيراً تصبح ثقافة النرجسية عرضة للانتقاد اللاذع في فيلم "عينان مغمضتان باتساع". يعيش

هارفورد وزوجته حياة مادية مترفة (الجانب التفصيلي للقصة)، ثم تدخل الفكرة العالمة إلى صلب القصة عندما يُساء فهم البحث عن الثراء المعنوي على أنه بحث عن الملذات الحسية. ومرة أخرى يتم التوسع في التفاصيل لتأخذ الطابع العام عندما بحث كوبريك عن أفكار أكبر في الحياة المعاصرة.

ثمة صفتان أخريان في تفسير كوبريك للنص مهمتان في إنشاء المجال الواسع الذي دأب على تحقيقه في مشاريعه السينمائية. الصفة الأولى هي مركزية أفكار كوبريك في السرد، والثانية هي مقاربته للشخصية في أفلامه. يدل السرد في "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" على طموح لافت لكنه في الأساس ينقل الفكرة التي تفيد بأن غرور الإنسان الناشئ عن إحراز التقدم الحضاري قد أدى إلى تبديد قدرة الإنسان على البقاء في هذا العالم بحيث أصبح ضحية الطبيعة بدلاً من سيادته عليها. قد يبدو إعداد "ماكينات القتل" في "طلقة بغلاف معدني" ضرورياً لتعزيز الإمبريالية الحديثة لكن الخسارة البشرية الناتجة عن ذلك والتعاطف مع الآخرين يعوضان عن المكاسب. العالم المادي المعاصر في "عينان مغمضتان باتساع" هو عالم فارغ وموحش بدلاً من أن يكون عالماً رغيذاً وسعيداً. جميع الشخصيات في "عينان مغمضتان باتساع" ميسورة الحال (باستثناء بائعات الهوى) لكنها شخصيات حزينة وكئيبة وفاترة نفسياً ومعنواً. يتطلب الانتقال من التفاصيل إلى العموميات مقارنة خاصة للشخصية.

عندما بحثت صفات المخرج جورج ستيفنز ومقاربته للشخصية في الفصول الأولى من هذا الكتاب، أشرت إلى أهمية تواصل جمهور المشاهدين عاطفياً مع الشخصيات والأدوات التي استخدمها ستيفنز لتعميق هذا التواصل. العكس صحيح بالنسبة لكوبريك لأنه يدعونا لمشاهدة الشخصية فقط بدلاً من التعاطف معها، كما أنه يميل إلى معالجة الشخصية كنموذج نمطي لا كشخص ثلاثي الأبعاد. قد تعجبنا لمسة غياب الاستبداد في شخصية جوكر في فيلم "طلقة بغلاف معدني"، لكننا لا نعرف عنه ما يكفي للاهتمام بشأنه بعمق أكبر. عندما يموت كايوبوي، فإنه بالنسبة لنا مجرد صديق لجوكر ورجل عصبي المزاج تسلم قيادة

الفصيلة بعد موت قائدها الأصلي. كما أن موته هو موت جندي آخر من دون هدف، ما يشير إلى عمومية الأمر أكثر من خصوصيته. سواء كانت الشخصية غير متعاطفة مع الآخرين، مثل ريموند باري بمزاجه السيئ في فيلم "باري ليندون"، أو مغرورة مثل رائد الفضاء باومان في "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"، فالنتيجة واحدة، بمعنى أننا نراقب تلك الشخصيات بدلاً من أن نشاهد أنفسنا فيها. تصبح الشخصيات في هذه الحالة عامة في صفاتها وبعيدة عن الخصوصية.

من الأساليب الإبداعية الأخرى التي اتبعتها كوبريك في تفسير نص السيناريو وضع الشخصية الرئيسية (البطل) في موضع خصم كوبريك نفسه. تتجلى هذه الفكرة بوضوح في "القتل" و"البريق"، لكنها هي الحالة نفسها بالنسبة لريموند باري في "باري ليندون"؛ لأن معاملته لزوجته وابنها تنقله من موقع البطل إلى غريم البطل. وفي "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" تثير معاملة رائد الفضاء باومان للحاسوب "هال" التساؤل التالي: من البطل، ومن غريم البطل؟ يبدو أن الحاسوب هو الذي يقع ضحية الإنسان، لذلك يصبح باومان في موقع غريم البطل عندما يفصل الحاسوب "هال" في نهاية المطاف بسبب أفعاله وغروره.

التقنية الأخرى المهمة التي ميزت تفسير كوبريك للنص هي السرد. نستطيع أن نحدد في سرد كوبريك خيارات واضحة أسهمت في تعزيز فكرة المخرج الخاصة به. تتمتع أفلام كوبريك بحبكة دسمة مقارنة مع الجانب المتعلق بالشخصية. قد يعتقد البعض أن أهمية الأشخاص في أفلام كوبريك لا ترقى إلى أهمية الأحداث الخارجية للفيلم، وقد لمس رافايل هذه التجربة عندما تعاون مع كوبريك على كتابة سيناريو فيلم "عينان مغمضتان باتساع" (راجع كتاب رافايل "عينان مفتوحتان باتساع"). معالجة الأحداث الخارجية في فيلم "طلقة بغلاف معدني" والتدريب الأساسي ومعركة هيو صاغت بمجموعها ردود فعل الشخصيات، وكذلك الأمر بالنسبة لريموند باري في "باري ليندون" الذي يتفاعل دائماً مع الأحداث الخارجية، مثل المبارزة والحرب وجهود ابن عمه لتدبير زيجة جيدة ومحاولة والدته الاستيلاء على ممتلكات زوجته، وهي أحداث تدفع

الشخصية لهبوط المنحدر الزلق الذي يعدّ صورة مجازية عن حياته. في فيلم "القتل" تصوغ عملية السرقة ردود فعل البطل وزملائه، وفي "لروب المجد" يؤدي الهجوم على الحصن الألماني إلى اتهام الجنرال رجاله بالجبن، ويأمر بإعدام ثلاثة منهم لرد اعتبار الجيش الفرنسي. في تلك الأثناء، يظهر بطل الفيلم الذي قاد الهجوم على الحصن الألماني كي يدافع عن الجنود الثلاثة المتهمين بالجبن. الحبكة في كل حالة من تلك الحالات قوية ومؤثرة في صياغة شخصية البطل، وبالتالي فإن مجال الحبكة الواسع في كل حالة يبتلع بطل الفيلم.

وأخيراً بالنسبة لجو الفيلم، يستعين كوبريك بالسخرية والتهكم لإبعادنا عن الشخصية من جهة، ولزيادة متانة الحبكة من جهة أخرى. ذكرت لتوي كيف يمتطي سليم بيكنز قنبلة نووية متجهة إلى هدفها كما لو أنه يمتطي حصاناً برياً غير مروض في جولة من جولات رياضة الروديو؛ وكيف اكتشف القرد أن العظمة يمكن استخدامها كسلاح؛ وبسالة الفصيلة العسكرية التي يصورها طاقم تلفزيوني يتصرف أفرادها كالممثلين؛ وأليكس يرقص ويضرب ضحية على أنغام لحن "غناء تحت المطر"، جميع هذه الأحداث تستعين بالسخرية والتهكم لكنها لا تصل إلى مستوى همبرت همبرت في فيلم "لوليتا" الذي يتزوج أم الفتاة كي يكون قريباً من الصغيرة نفسها. كما استحضر كوبريك في فيلم "لوليتا" حسّ التهكم إلى القيم الأمريكية الريفية. ونجد السخرية نفسها أيضاً في "عينان مغمضتان باتساع"، ولكن حول القيم المادية التي تسيطر على حياة أهل المدن. تبدو سخرية كوبريك في بعض الأحيان مضحكة جداً وخصوصاً عندما استخدم ممثلين كوميديين، مثل بيبتر سيلرز بدور كليز كويلتي في فيلم "لوليتا"، وبأدوار ثانوية مثل دور دكتور سترينجلاف في "لكتور سترينجلاف". لكن عنصر السخرية لم يحقق ذلك النجاح المأمول عندما استخدم كوبريك ممثلين واقعيين، مثل توم كروز في "عينان مغمضتان باتساع". في جميع الأحوال، فإن جو السخرية والتهكم في أفلام كوبريك مهم جداً لأنه يعزز الابتعاد عن الشخصية ويساعد على إيجاد حيز مجازي لأفكار كوبريك حول التقدم والشخصية والحياة المعاصرة.

توجيه الممثلين

اعتمد كوبريك اعتماداً كبيراً على اختيار الممثلين، وبما أنه كان يتعامل مع شخصيات تتراوح بين المكروهة وتلك التي تعاني صراعات داخلية، فقد اضطر الممثلون للتعويض عن عيوب هذه الشخصيات بواسطة إفراز حيوية محددة ضمن أدوارهم. مالكوم ماكديويل، على سبيل المثال، في "البرتقالة الآلية" وماثيو مودين في "طلقة بغلاف معدني" استطاعا التعبير عن حالة الغضب في دور كل منهما بطريقة فعالة. كما اعتمد كوبريك في اختياره للممثلين على "الوسامة" الموحية بإغراء غامض، أو الجاذب الجنسي الذي يتمتع به شخص الممثل، مثل ريان أونيل في "باري ليندون" وتوم كروز في "عينان مغمضتان باتساع". وفي كلتا الحالتين لبّت شخصية النجم متطلبات الدور الذي سعى إليه كوبريك. الصفة الثالثة في اختيار كوبريك للممثلين هي صفة "المفترس" بالنسبة للممثلين الذكور التي تطلبت توافر مزيج من العدوانية والإغراء في شخص الممثل الذي يلعب دور "المفترس". تتجلى هذه الصفة أكثر ما تتجلى في جاك نيكلسون بدوره في "البريق" وستيرلنغ هايدن في "القتل" و"كتور سترينجلاف". هيئة أو مظهر الممثل كانت أيضاً صفة مهمة في أفلام كوبريك، ومثال ذلك كير دوليا الذي يبدو مثالياً في هيئته بدور رائد القضاء في "٢٠٠١: أوديسا الفضاء".

أراد كوبريك من ممثليه أداءً ضمن مجال ضيق جداً. فقد لعب دوليا دور رائد فضاء صنيع التكنولوجيا الحديثة، لذلك كان مجاله العاطفي محدوداً للغاية، إذ يؤدي عمله من دون شعور وبصورة آلية كما لو أنه روبوت، وينتج عن هذا المجال العاطفي الضيق نقصاً في جاذب أدائه كممثل. يستخدم كل ممثل في أفلام كوبريك صفة سلوكية متطرفة في الأداء. يتصرف مالكوم ماكديويل في فيلم "البرتقالة الآلية"، على سبيل المثال، بعدوانية واضحة طوال الفيلم، في حين يتصرف جيمس مايسون في فيلم "لوليتا" بدافع رغبته الجنسية، أما ريان أونيل في "باري ليندون" فيتصرف بنرجسية سطحية، مثل توم كروز في "عينان مغمضتان باتساع". أثبت هذا المجال الضيق في الأداء نجاحاً ملحوظاً مع ممثلين

متألقين، مثل جيمس مايسون وبيتر سيلرز في فيلم "لوليتا". كما نجحت هذه الاستراتيجية حيث تنطوي هيئة الممثل على سطحية شخصية الفيلم. فقد لاقى فيلم "باري ليندون" لدى إصداره انتقادات كثيرة، كان معظمها موجهاً حول إسناد دور البطولة لرايان أونيل. أما الآن وبعد ٣٠ سنة، فيعدّ "باري ليندون" من أعظم أفلام كوبريك ولم يعد اختيار أونيل يشكل أي مصدر للانتقاد.

إدارة عملية التصوير

مثل مكس أوفولس ("لولا مونتيس") وأرسون ويلز ("المواطن كين") وكارول ريد ("الرجل الغريب") وديفيد لين ("أوليفر تويست")، استحوذت على كوبريك فكرة استثمار حركة الكاميرا للاستغناء عن مونتاج سلسلة من اللقطات. ومثل أولئك المخرجين أيضاً، استكشف كوبريك احتمالات وأثر حركة الكاميرا عن طريق المبادئ الفنية الجمالية بالمستوى نفسه الذي ميزه كمخرج روائي يسرد القصص. اختار كوبريك تحريك الكاميرا في أرجاء البيت الريفي الضخم في المشاهد الداخلية بفيلم "رؤوب المجد" من باب الاستمتاع بحركة الكاميرا ولكن بما يعود بالفائدة على السرد. كما استمتع باستخدام موسيقى البوب كنقاط مرجعية في أفلامه، إضافة إلى استمتاعه بالتحديات التقنية مثل استخدام إنارة الشموع في المشاهد الداخلية بفيلم "باري ليندون". كانت هذه الخيارات التقنية والمبادئ الفنية الجمالية تتساوى مع إلقاء كوبريك للنكتة. جميع هذه العناصر مسلية لكنها ليست مصدر قوة أفلام كوبريك.

نحاول في هذا القسم من الكتاب استكشاف ذلك المزيج الذي يجمع بين فكرة المخرج وخيارات الكاميرا لإنتاج قوة سينمائية مميزة. ثمة أمثلة كثيرة عن ذلك في أعمال كوبريك. لنأمل أولاً إحدى أفكار المونتاج: أريد نقل جمهور المشاهدين إلى زمن مختلف، لذلك سأستخدم فكرة الزمن وكيفية اختبارها كفكرة مونتاجية. يبدأ مشهد فجر الإنسان في فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" في زمن لا بداية له. تُترجم هذه الفكرة بواسطة لقطات عامة (بعيدة

جداً) وساكنة ولا تشير إلى أي تغيير في وقت اليوم أثناء انتقالنا من لقطة إلى لقطة أخرى. يعرض المشهد التالي القرد كحيوان نباتي. ثمة حيوانات أخرى في المشهد. تنتهي تلك السلسلة من المشاهد بتحول القرد إلى وليمة يتناولها النمر. سرعة إيقاع اللقطات متساوية طوال المشهد ولا شيء يشير إلى انتقال زمني. عندما ننقل إلى المشاهد التالية، تُستخدم اللقطات المتوسطة عموماً من أجل طرح أفكار جديدة، مثل الإيحاء بوجود الخطر عند هبوط ظلام الليل. عندما نصل إلى عرض المسلة الحجرية الضخمة، تتبدل زوايا الكاميرا، كما تتبدل سرعة إيقاع اللقطات بشكل طفيف.

عندما نصل إلى اكتشاف السلاح، يحدث الكثير من التغيير. تؤكد اللقطات القريبة على أهمية قطعة العظم، كما يطرح انتقال مفاجئ إلى المسلة الحجرية فكرة جديدة (قوة الحجر والقوة الكامنة في قطعة العظم). عند طرح فكرة استخدام العظمة كسلاح، يحدث انتقال مفاجئ وسريع في اللقطات لاستعراض قتل الحيوانات ثم يلي ذلك تفوق القرد على باقي الحيوانات. تتبنا اللقطات القريبة عن استيعاب وفهم أهمية اكتشاف السلاح الجديد المكون من العظمة. إن سرعة وتيرة الانتقال بين اللقطات توحى بتأسيس مفهوم مختلف للزمن، إذ يتغير هذا المفهوم بشكل كامل عن مشهد فجر الإنسان الذي يستهل به الفيلم أحداثه.

نعود لفيلم "باري ليندون" لتوضيح فكرة نقل جمهور المشاهدين إلى زمن مختلف، وبالتحديد إلى الإيقاعات المختلفة المرتبطة بالقرن الثامن عشر. أبطأ كوبريك سرعة تصوير بداية الفيلم من أجل ترجمة تلك الفكرة بصرياً، وقام بتحريك الكاميرا فعلياً واستخدم عدسة تزويم بهدف إطالة مدة اللقطات. النتيجة هي لقطات عديدة تتراوح مدتها الكلية بين ٣٠ و ٦٠ ثانية بدلاً من لقطات لا تستغرق إلا بضع ثوان. عند انتهاء المشهد الأول، نصبح في زمن القرن الثامن عشر، أو على الأقل نسخة عن هذا الزمن بابتكار وإبداع كوبريك الذي استطاع من خلال فكرة مونتاجية نقلنا إلى إحساس مختلف بالزمن، بزوغ فجر البشرية في "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"، والقرن الثامن عشر في "باري ليندون".

الفكرة الثانية التي وظفها كوبريك في حركة الكاميرا هي حالة القلق التي يعيشها الزوجان ويليام وأليس هارفورد في فيلم "عينان مغمضتان باتساع"، حيث استخدم الكاميرا المتحركة للتعبير عن ذلك القلق. يبدأ الفيلم في اللحظات التي يستعد خلالها ويليام وأليس للذهاب إلى حفلة ليلة الميلاد. يغادر الزوجان شقتهم السكنية الفاخرة في حي مانهاتن ويتوجهان إلى منزل فيكتور زيغلر الشبيه بالمتحف. تحوم الكاميرا أمام الزوجين كي تسجل حالة القلق التي تغلب على حياتهما. عندما ينشغل ويليام بفتاتين جميلتين في الحفلة، تلتقط الكاميرا حركتهما المتواصلة. إذا كانت حالة القلق المبيتة هنا تعكس حركة الرغبة الجنسية أم إنها تعبر عن نوع من الحيوية فهذا أمر قابل للتفسير من وجهات نظر مختلفة. عندما تبدأ أليس بالرقص مع الشاب الهنغاري الوسيم، تتحرك الكاميرا ثانية من اليسار لليمين ومن اليمين لليسار محاكية بذلك حركات الرقص المثيرة. كما تركز هذه الحركة على أليس والشاب الوسيم بطريقة تعزلهما عن باقي المدعوين الموجودين في الحفلة باستثناء ويليام. تظهر محاذاة الكاميرا للراقصين مدى التقارب بينهما. ومرة أخرى يؤدي عدم استقرار الكاميرا إلى إفراز شعور مختلف في هذين المشهدين، حيث تعكس الحركات صفة الانهماك بالشؤون الذاتية وصفة الإغواء في آن واحد. تعزز حركة الكاميرا أفكار كوبريك حول مصدر قلق تلك الشخصيات أو عدم رضاها واستيائها. بالطبع فإن هذا القلق يدخل في صلب فكرة المخرج الخاصة بكوبريك.

سننهي هذا الفصل بإلقاء نظرة على هجوم القناص في فيلم "طلقة بغلاف معدني". يقدم هذا الهجوم مثلاً عن كيفية استخدام كوبريك لوجهة النظر في نقل الفكرة بأن الحرب تعني القتل وسفك الدماء من جهة، والصراع لاحتفاظ المرء بإنسانيته من جهة أخرى. ينقسم المشهد إلى مرحلتين: هجوم القناص على الفصيلة العسكرية، وردّ الفصيلة على ذلك الهجوم. استخدم كوبريك في المرحلة الأولى استراتيجيات "سينما الحقيقة"، مثل التصوير بكاميرا محمولة، والاستخدام الكثيف لحركة الكاميرا، إضافة إلى الاستخدام

الاستراتيجي للقطات القريبة كي يشعر المتفرج أنه يتعرض لهجوم مماثل. يلاقي ثلاثة أفراد من الفصيلة، بمن فيهم قائد الفصيلة، مصرعهم في هذه المرحلة على يد القناص بطريقة مفاجئة وعنيفة.

في المرحلة الثانية من الهجوم، والمقصود به الهجوم على القناص، تتباطأ السرعة وتحل الكثير من اللقطات الساكنة محل اللقطات المتحركة. يلاقي شخص واحد فقط مصرعه في هذا المشهد، ألا وهو القناص. كما يحوي المشهد لقطات قريبة أكثر من المشهد السابق. يُعرض القرار الذي يتوصل إليه جوكر حول قتل "الفتاة القناصة" التي تطلب الجهاز عليها لتتخلص من آلامها بواسطة لقطة قريبة. يتناقض هجوم باقي أفراد الفصيلة على العدو بصورة جذرية عن مشاعر جوكر وصراعه الداخلي حول مفهوم القتل. عندما يطلق جوكر النار على الفتاة، فإن ذلك يعبر عن استجابته الإنسانية لمعاناتها وليس انتقاماً من عدو قام قبل لحظات بقتل صديقه الوحيد في الفصيلة. من خلال إبطاء سرعة المشهد والتركيز على مأزق جوكر، يخلع كوبريك صفة الإنسانية على العدو ويولد حساً بالتناقض لدى المتفرج. إذا كان عدوي بشراً، فهل يظل عدواً لي؟ هذه هي نتيجة فكرة المخرج بالنسبة لكوبريك في فيلمه "طلقة بغلاف معدني". الحرب الحديثة تخيم بظلالها الرهيبة على الحياة المعاصرة. فالقتل لا يعني إلا القتل سواء بصورته الحديثة أم القديمة.

قلة قليلة فقط من المخرجين تفوقوا على كوبريك في استخدام الكاميرا والمونتاج لصالح فكرة المخرج.

الفصل الثامن عشر

ستيفن سبيلبرغ: طفولة للأبد

مقدمة

تميل أفلام ستيفن سبيلبرغ إلى التعبير عن "كآبة" محددة في عالم الكبار، والتركيز على "السعادة والصدق" في عالم الأطفال. يتجلى إبداع سبيلبرغ بأفضل صوره في أفلامه التي تركز على الطفولة، مثل "إي تي" (١٩٨٢) و"إمبراطورية الشمس" (١٩٨٧)، وفي أفلامه التي يتصرف فيها الكبار بحماس المراهقين، مثل "غزاة تابوت العهد المفقود" (١٩٨١) و"الحديقة الجوراسية" (١٩٩٤). أما وصفه لحياة الكبار فيتميز بالسلوك البشري الهدّام، مثل "لائحة شندلر" (١٩٩٣) و"أميستاد" (١٩٩٧) حيث قام سبيلبرغ بنسج قصص عن المآسي البشرية، مثل الهولوكوست وثورة العبيد بطريقة تجعل المظلوم بطلاً، مثل أوسكار شندلر وروجر بالدوين بما يمثلانه من انتصار الإنسانية على البربرية والهمجية. يتناقض هذا التفسير التفاؤلي لأكثر اللحظات كآبة وظلامية في تاريخ البشرية تنافساً شديداً مع أعمال مخرج مثل ستانلي كوبريك. تتطلب فكرة مخرج سبيلبرغ العثور على بطل رومانسي لتحقيق التوافق بين المادة الكثيفة في "لائحة شندلر" و"أميستاد" والمقاربة الأساسية التي تتصف بها أفلامه الموجهة للأطفال.

تشمل هذه المقاربة الأساسية صفات وخصائص محددة ترتقي بفكرة المخرج الخاصة بسبيلبرغ، ما يجعلنا نتطرق إلى توضيح تلك الصفات كي نتوصل إلى فهم أفضل حول صياغة سبيلبرغ لفكرة المخرج. يستخدم سبيلبرغ في

المقام الأول الحبكة من أجل تحدي الشخصية الرئيسية (البطل)، وفي أغلب الأحيان تبدو هذه الحبكة حافلة بالأحداث والحركة. يهبط كائن فضائي على كوكب الأرض ويريد العودة من حيث أتى في فيلم "إي تي". وفي فيلم "إنقاذ الجندي رايان" فإن صعوبة إنقاذ الجندي الموجود خلف خطوط العدو بعد إنزال الحلفاء في النورماندي تجعل الأمور مرعبة في ظل سيطرة الألمان على الأراضي الفرنسية. أما في فيلم "الفك المفترس" (١٩٧٥) فينشر قرش قاتل الرعب على شواطئ منتجع إحدى الجزر. وتتناول حبكة فيلم "لائحة شندلر" الحرب ضد اليهود، بينما تتألف حبكة "أميستاد" من ثورة العبيد ونتائج تلك الثورة.

يلجأ سبيلبرغ أيضاً إلى الاستعانة بخصم قوي للارتقاء بأفعال الشخصية الرئيسية إلى مستوى بطولي، مثل آمون جوت (رالف فاينس) في "لائحة شندلر"، والديناصورات الفتاكة في "الحديقة الجوراسية"، وعالم الآثار الفرنسي بطموحه المفرط في "غزاة تابوت العهد المفقود".

كما يحاول سبيلبرغ ابتكار شخصية بطل عادي يجعل تواصل جمهور المشاهدين معه بسيطاً، مثل إيليوت في "إي تي"، وجون ميلر (توم هانكس) في "إنقاذ الجندي رايان"، ورئيس دائرة الشرطة مارتن برودي (روي شيدر) في "الفك المفترس"، والدكتور غرانت (سام نيل) في "الحديقة الجوراسية". كل واحد منهم جاد، بل وساذج أيضاً، بمعنى أنهم ليسوا أبطالاً طبيعيين بالفطرة. (للمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع، راجع الفصل الخامس من كتاب المؤلفين دانسيجر و راش "كتابة السيناريو البديلة"، الطبعة الثالثة، مطابع فوكال بريس، ٢٠٠٢). ولكن عندما تواجه تلك الشخصيات تحدي الحبكة والخصوم، فإنها تتصرف بطريقة بطولية. كما يفضل سبيلبرغ أنواعاً محددة من الأفلام لدعم أسلوبه في القص، ولا سيما أفلام المغامرات والحركة وأفلام الإثارة والتشويق والأفلام الحربية.

بالنسبة لصناعة الأفلام نفسها، قلة فقط من صانعي الأفلام يسعون إلى تحقيق التواصل العاطفي مع جمهور المشاهدين وإثارتهم بحماس، لكن تعيين

المكان الملائم للكاميرا وحركة الكاميرا وسرعة الإيقاع عبارة عن عناصر استثمرها بكل فاعلية كلٌّ من ألفريد هيتشكوك ورومان بولانسكي ولوك بيسون. سبيلبرغ، مثل هيتشكوك، يتعامل مع المجال الفني السينمائي بنوع من العبث الساخر، على عكس أورسون ويلز أو ستانلي كوبريك. يعزز هذا العبث فكرة المخرج الخاصة بسبيلبرغ ويعكس المتعة الطفولية الموجودة في معظم أعماله. لم يتردد سبيلبرغ منذ بداية مهنته في تحدي بعض الأفكار المحددة في صناعة الأفلام، عندما سأل نفسه عما يمكن أن يفعله بفكرة المطاردة، جاء رده بتصوير فيلم "المبارزة" (١٩٧١) الذي يرصد من البداية وحتى النهاية شاحنة تطارد بطل الفيلم بسيارته.

يتميز الكثير من المشاهد الشهيرة في أفلام سبيلبرغ بتحديات مماثلة، مثل مشهد إنزال قوات الحلفاء في النورماندي بفيلم "إنقاذ الجندي رايان"، وإجلاء سكان الحي اليهودي بفيلم "لائحة شندلر" ومشاهد البداية في "غزة تابوت العهد المفقود" و"إنديانا جونز ومعبد الهلاك" (١٩٨٤) و"إنديانا جونز والحملة الصليبية الأخيرة" (١٩٨٩). وضع سبيلبرغ تحدياً مختلفاً أمام بطله في كل فيلم من أفلام "إنديانا جونز" كي يحاول التغلب على هذا التحدي. الجانب المهم في هذا الأمر هو دمج التواصل والإثارة في السرد مع استمتاع سبيلبرغ بصناعة الأفلام للخروج بتجربة خاصة يقدمها لجمهور المشاهدين. تتضح نتيجة هذا الدمج بين السرد وصناعة الأفلام في بروز سبيلبرغ كأنجح صانع أفلام على الصعيد التجاري في تاريخ السينما.

تجاوزت مهنة سبيلبرغ حتى هذا التاريخ ٣٠ سنة بدأها بفيلم "المبارزة" في عام ١٩٧١. من أهم أفلامه "الفك المفترس" (١٩٧٥) وسلسلة أفلام "إنديانا جونز" (١٩٨١-١٩٨٩) و"إي تي" (١٩٨٢) و"لائحة شندلر" (١٩٩٢) و"الحديقة الجوراسية" (١٩٩٤) و"إنقاذ الجندي رايان" (١٩٩٨) و"النكاء الاصطناعي" (٢٠٠١). وما يزال سبيلبرغ إلى الآن نشيطاً في عمله كمخرج

ومنتج. كي نتمكن من الوصول إلى فهم أفضل للمقاربة الجريئة والمفعمة بالحيوية التي اعتمدها سبيلبرغ في فكرة المخرج الخاصة به، فقد اخترت المقاطع الأربعة التالية لأنها توضح تلك الفكرة وتبين لنا براعته الفنية الفائقة في الإخراج السينمائي. وأود الإشارة إلى أنني لو اخترت أربعة مقاطع أو أربعة عشر مقطعاً فإنها جميعاً ستعطي النتيجة نفسها.

"الفك المفترس" (١٩٧٥)

يرصد فيلم "الفك المفترس" الجهود التي يبذلها برودي، قائد شرطة بلدة صغيرة، من أجل ردع قرش مفترس يروع زوار الجزيرة التي تقع عليها البلدة. يضغط عمدة البلدة على برودي كي يقلل من الأخطار الناجمة عن هجوم القرش المفترس، ويزيد من نشاط الجزيرة الاقتصادي باعتبارها منتجاً صيفياً شعبياً. لكن همّ برودي الرئيسي هو حماية أرواح الناس، ويساعده في هذه المهمة صياد محترف (روبرت شو) وخبير بأسماك القرش (ريتشارد درايفوس). هجمات القرش المفترس ومحاولات ردعه هي التي تشكل حبكة الفيلم، في حين يشكل التضارب بين المصالح المادية والقيم الإنسانية الصراع الرئيسي للشخصيات، وخصوصاً بالنسبة لرئيس دائرة الشرطة برودي. الفيلم هو أحد أفلام الإثارة والتشويق الذي يشدّ أعصاب المتفرجين منذ أول هجوم يشنه القرش المفترس وحتى القضاء عليه في النهاية، أما المقطع الذي سنستعرضه بالتفصيل فهو مشهد الشاطئ. يستمتع الجميع باليوم الجميل المشمس على الشاطئ باستثناء برودي الذي يجلس لمراقبة أي دلائل تشير إلى اقتراب القرش المفترس. يتناقض مزاج رواد الشاطئ تناقضاً شديداً مع حالة القلق التي يشعر بها رئيس دائرة الشرطة. يهجم القرش المفترس، وضحيتُه هذه المرة فتى صغير. لا يستطيع قائد الشرطة القيام بأي شيء سوى حث الناس على الخروج من الماء بسرعة. تصدم أم الفتى المسكين، بينما يخرج الناس من الماء مذعورين للوصول إلى رمال الشاطئ الآمنة. وجهة النظر المؤثرة والفعالة في هذا المشهد هي وجهة نظر برودي، قائد شرطة البلدة.

"غزاة تابوت العهد المفقود" (١٩٨١)

يرصد فيلم "غزاة تابوت العهد المفقود" الجهود التي يبذلها عالم الآثار الشاب إنديانا جونز (هاريسون فورد) لاستعادة كنز أثري للحكومة الأمريكية، وهو تابوت العهد المفقود من معبد سليمان الذي كان موجوداً في مدينة القدس قبل فقدانه. يسعى وراء هذا التابوت أيضاً حكومة ألمانيا النازية التي تريد تسخير قوته لأغراضها الخاصة. تدور أحداث الفيلم في ثلاثينيات القرن العشرين. يقود البحث عن تابوت العهد إنديانا جونز من الولايات المتحدة إلى إحدى الجزر اليونانية حيث يتم تقرير مصير التابوت. يساعد جونز في هذه المهمة زميل مصري (جوناثان رايس ديفيس). تدور أحداث المشهد الذي سنركز عليه اهتمامنا في موقع تنقيب أثري في مصر حيث يعثر إنديانا جونز على تابوت العهد، لكن لا يلبث أن يسارع إلى سرقة عالم آثار فرنسي يعمل لصالح الألمان. يُنقل التابوت إلى وجهته المقصودة بواسطة شاحنة صغيرة. يجد إنديانا جونز فرساً أبيض ويبدأ بملاحقة الشاحنة. يؤلب سبيلبرغ في هذا المشهد القديم ضد الحديث والعقل ضد القوة العضلية، والنتيجة هي مشهد من أعظم مشاهد المطاردة في السينما الحديثة. ينبغي على إنديانا جونز اللحاق بالشاحنة والصعود عليها أثناء سيرها وتعطيل مهمة الحارس والسائق للحصول على التابوت. الخطر المحقق بالرجال الثلاثة رهيب. الجانب المهم في مشهد كهذا هو وضوح السرد (ما يحدث ومن سيفوز) والتقاطع الدرامي، إضافة إلى عنصر الإثارة. يشتمل المشهد على العناصر الثلاثة كلها، إضافة إلى عناصر سينمائية أخرى، ما يضيفي على فكرة المطاردة جواً مرحاً ويشد الأعصاب في آن معاً.

"إي تي" (١٩٨٢)

المقطع الثالث مأخوذ من فيلم "إي تي" الذي يستهل أحداثه بكائن فضائي يتركه قومه على كوكب الأرض من دون قصد، وذلك عند وصول قافلة من السيارات، ما يجعل السفينة الفضائية تضطر لمغادرة الأرض من دون اصطحاب

إي تي. إيليوت (هنري توماس) فتى ذكي في العاشرة من عمره لكنه صعب المراس، وهو الأوسط بين ثلاثة أطفال تتولى الأم تربيتهم بمفردها بعد أن هجر الأب عائلته. يعثر إيليوت على إي تي ويصادقه ويساعده في نهاية المطاف على العودة إلى وطنه. مجموعة السيارات التي نشاهدها في بداية الفيلم هي في الحقيقة سيارات حكومية تسعى للإمساك بالكائنات الفضائية. لذلك تشكل السلطات الحكومية الخصم في هذا الفيلم. يجند إيليوت شقيقه الأكبر وأصدقائه لمساعدة إي تي للإفلات من قبضة السلطات وإعادته لسفينة الفضاء التي ستعيده بدورها إلى كوكبه. سنركز اهتمامنا على مشهد البداية عندما يبقى إي تي وحيداً على الأرض بعد أن تخلف عن اللحاق بسفينة الفضاء. تتضح الأحداث تدريجياً وبشكل صامت تقريباً من دون التركيز على الوجوه، بمعنى أن التمييز يكاد يكون ضئيلاً بين البشر والمخلوقات الفضائية. لا بد أن سفينة الفضاء قد حطت على الأرض لهدف محدد، مثل التزود بالوقود. يتجول إي تي بعيداً عن سفينته الفضائية بدافع الفضول لإلقاء نظرة على المدينة الموجودة في الوادي. تتوقف فجأة مجموعة من السيارات. لا نشاهد وجوه الأشخاص، لكننا نشاهد مفاتيح وشارات تدل على أنهم من السلطات الحكومية. يستخدم رجال السلطة مصابيح الجيب ويبدو أنهم يبحثون عن الكائن الفضائي. يتم تحديد موقعه، ويبدأ الرجال بملاحقته. عند اقترابهم من سفينة الفضاء، يسرع الفضائيون إلى سحب سلم السفينة والانطلاق فوراً تاركين وراءهم إي تي على الأرض. يتقادى إي تي مواجهة البشر ويشق طريقه هبوطاً إلى الوادي، بينما يستمر رجال الحكومة بمطارحته بلا هوادة. ينتهي المشهد. لا نشاهد حتى تلك اللحظات سوى إي تي وأقدام المطاردين، ولا تقدم أي لقطة قريبة وصفاً أو نظرة حول سبب المطاردة.

"إنقاذ الجندي رايان" (١٩٩٨)

المقطع الأخير مقتطف من فيلم "إنقاذ الجندي رايان". مع أن الفيلم يبدأ بالجندي رايان الذي أصبح جداً يزور مقبرة شاطئ النورماندي مع أبنائه

وأحفاده، تجري معظم أحداث الفيلم في ٦ حزيران ١٩٤٤ وأيام قليلة فقط بعد ذلك التاريخ. الشخصية الرئيسية (البطل) هو النقيب جون ميلر (توم هانكس). إنزال قوات الحلفاء على شواطئ النورماندي هو المشهد الذي سنركز عليه اهتمامنا في هذا المقطع. يلي هذا المشهد تكليف النقيب ميلر بمهمة العثور على المجند راين الذي لقي إخوته الثلاثة مصرعهم عند الشاطئ. يوعز الجنرال جورج مارشال بإعادة الجندي راين إلى عائلته بما أنه الابن الوحيد الناجي من المعركة. تكمن المشكلة في أن الجندي راين هبط بمظلته خلف خطوط العدو، والعثور عليه سيعرض فصيلة النقيب ميلر للخطر. والسؤال هو: هل يستحق إنقاذ الجندي تلك المخاطرة؟ هذا هو الصراع الذي تمرّ به الشخصية الرئيسية (البطل)، وفي النهاية يختار التضحية بحياته من أجل إنقاذ الجندي راين. تبلغ مدة عرض مشهد إنزال قوات الحلفاء ٢٤ دقيقة، والهدف من طول المشهد هو وضعنا، نحن جمهور المشاهدين، في أجواء شاطئ النورماندي والإحساس بالخطر والعنف والموت الذي مرّ به الكثير من الجنود الأمريكيين. (ثمة بحث تفصيلي عن مونتاج هذا المشهد في كتابي "تقنيات مونتاج السينما والفيديو"، الطبعة الثالثة، دار نشر فوكال بريس، ٢٠٠٢، الصفحات ١٩٧-٢٠١). من خلال استخدام تقنيات ووسائل "سينما الحقيقة"، بما في ذلك الكاميرات المحمولة، والكثير من اللقطات القريبة، وتناوب وجهة النظر بين الجنود الأمريكيين ورماة المدافع الرشاشة الألمان، ينقلنا سبيلبرغ بكل براعة إلى شواطئ النورماندي في ذلك اليوم المشؤوم. تسير أحداث المشهد وفق الترتيب التالي:

١ - في زورق الإنزال

٢ - في الماء

٣ - عند حافة الشاطئ

٤ - التحرك بعيداً عن الشاطئ

٥ - الصعود نحو الحدود الخارجية المحددة بالأسلاك الشائكة

٦ - جمع الأسلحة

٧- التقدم نحو الحصن والاستيلاء على موقع المدفع الرشاش

٨- السيطرة على الحصن والأراضي المحيطة به

٩- السيطرة على الشاطئ وتوقف إطلاق النار

الجانب المهم بالنسبة لسبيلبرغ في هذا المشهد هو أن يجعلنا نشعر بأننا موجودون عند الشاطئ الذي تعمه الفوضى من دون أن يؤدي ذلك إلى إرباكنا. المشهد قوي من حيث وضوحه ووصفه لفوضى القتل وسفك الدماء. لذلك نستطيع القول ببساطة إن هذا المشهد يظهر مدى براعة سبيلبرغ ومهاراته في صنع الأفلام.

تفسير نص السيناريو

كي نتفحص جميع جوانب فكرة المخرج الخاصة بسبيلبرغ ينبغي أولاً أن نحدد بعض الأجزاء من النص التي تدعم تلك الفكرة. يميل سبيلبرغ إلى استكشاف مختلف جوانب عالم الطفولة وعالم الكبار، ويستخدم صنع الفيلم في ترجمة أفكاره المتعلقة بعالمي الطفولة والكبار بالطرائق البصرية. هذه النقطة في غاية الأهمية؛ لأن سبيلبرغ مؤيد قوي لمبدأ المتعة في صناعة الأفلام لدرجة أصبحت صناعة الأفلام نفسها بمثابة شخصية من شخصيات أفلامه. سنبحث هذا الجزء من تفسير النص عندما نتطرق إلى فقرة المونتاج والكاميرا لاحقاً.

عندما أتحدث عن الطفولة، فإنني أشير إلى نظرة أكثر رومانسية مما لمسناه في أفلام فرنسوا تروفو حول موضوع الطفولة. سواء أكان سبيلبرغ يعالج عزلة الطفولة أم سعادتها، فإنه يقدم لنا الطفل ككائن معبر ومبدع ومفعم بالحيوية والحياة ومشحون دائماً بالفضول. لكن عرضه لصورة الكبار لا تمرّ عبر موشور الرومانسية نفسه، وإنما يميل إلى وصف القيود والإحباطات وافتقاد المثاليات التي يعيشها عالم الكبار. فإذا نظرنا إلى البالغ كطفل محبط قادر على التغلب على هذا الإحباط، سنتمكن من فهم نسخة سبيلبرغ عن الكبار.

لا يظهر الطفل في تفسير سبيلبرغ للشخصية الرئيسية منعزلاً أو وحيداً كما في أفلام بولانسكي. قد يبدو إيليوت غريب الأطوار أو مراوفاً في فيلم "إي تي"، لكنه جزء من مجتمع مصغر مؤلف من شقيقته الصغيرة وشقيقه الأكبر وأصدقائه، إضافة إلى طالبة شقراء طويلة القامة في صف مدرسته تبدو مهتمة بإيليوت أكثر من اهتمامها بالنشاطات الدراسية. نستطيع أن نطلق على إيليوت وجماعته مصطلح "المجتمع الطفولي"، وحتى عندما تكون الشخصيات الرئيسية كباراً بالغين، فإنهم جزء من مجتمع مصغر يضم الأطفال بين صفوفه. رئيس دائرة الشرطة برودي في فيلم "الفك المفترس"، على سبيل المثال، يظهر في معظم الأحيان إما مع ولديه أو قلقاً حول سلامتهما. في فيلم "إنديانا جونز ومعبد الهلاك" يضم مجتمع جونز المصغر مساعدين وفنيين هما حسناء شقراء وفتى صغير، ويقف ثلاثتهم في وجه الخصم.

الصفة الثانية لتفسير سبيلبرغ للنص هي أن الخصم قد يكون قوياً ومتألقاً بما يجعل من الشخصية الرئيسية بطلاً، إلا أن ذلك الخصم يميل إلى الظهور بصفة كاريكاتورية أو صفة أحادية المظهر، مثل عالم الآثار الفرنسي المخدوع في فيلم "غزاة تابوت العهد المفقود"، أو القرش المفترس بهدفه الوحيد الذي يستقطب قواه كلها في "الفك المفترس"، أو الديناصورات العنيدة في "الحديقة الجوراسية". أما آمون غوث في "لائحة شندلر" والجندي الألماني في "إنقاذ الجندي رايان" فيمثلان انحرافاً في عمل سبيلبرغ لما يتصفان به من شرٍّ وأذى، وبالتالي يتحولان إلى خصمين في منتهى الخطورة.

دور الحكمة في عمل سبيلبرغ مهم جداً ولا يقتصر على تشكيل التحدي أمام هدف الشخصية الرئيسية. من النادر أن أصبحت الحكمة عنصراً قائماً بحد ذاته يتفوق في أهميته على شخصيات الفيلم بالنسبة لمعظم المخرجين الذين تطرقنا إليهم حتى الآن. إذا تأملنا في عمل جون فورد، على سبيل المثال، نجد الحكمة حافلة بالأحداث لكن يجب أن لا يفوتنا أن الحكمة في فيلم "الباحثون" تعبر فقط عن انتقام إيثان. كما تتعلق حبكة فيلم بولانسكي "طفل روزماري"

برغبة روزماري الرئيسية في أن تصبح أمًا، لكن كابوسها الأسوأ هو رؤية طفلها يتحول إلى رمز للشر، وهو ما يحدث بالضبط. أما الحكمة في أفلام سبيلبرغ فتصبح العنصر السردى الأقوى وتتجاوز في أهميتها شخصيات أفلامه وتشكل المصدر الحقيقي للتحدي وتتيح لسبيلبرغ فرصة لإبراز العبث والسخرية. ومن هذا المنطلق نفهم حيوية المطاردة في فيلم "غزاة تابوت العهد المفقود"؛ لأننا ندرك انتصار إنديانا جونز مسبقاً لكن الإثارة والتشويق والمتعة عبارة عن عناصر تنتجها فكرة وجود إنديانا جونز على صهوة حصانه يدرك الشاحنة ويضع يده على محتوياتها. ينسحب الأمر نفسه أيضاً على مشهد إنزال قوات الحلفاء على شواطئ النورماندي في فيلم "إنقاذ الجندي رايان". فالتبدلات والتغيرات التي تطرأ على الأحداث عند ذلك الشاطئ مهمة أكثر من مصير الشخصية الرئيسية وسيكولوجيتها في تلك المرحلة. يتضح استمتاع سبيلبرغ بالحكمة ونسج تفاصيلها في كل مرة ينجز فيها فكرة المخرج الخاصة به.

وأخيراً أود التعليق على جو الفيلم الذي يدعم فكرة المخرج في أفلام سبيلبرغ. يرتبط جو الفيلم بصورة رئيسية بالتفاصيل البصرية التي تفرز الطابع العام الذي يسعى سبيلبرغ لتحقيقه. قد يكون من المفيد في هذا الصدد الاستشهاد بالمقطع المقتطف من فيلم "إي تي". إذا تخيلنا هبوط مركبة من الفضاء الخارجي على الأرض، فمن المحتمل أن ينذر ذلك بالخطر والشر والأذى، لكن التفاصيل التي عرضها سبيلبرغ لم تظهر أيًا من تلك النوايا الخبيثة، وإنما عكست حساً بالفضول. ففضول إي تي لاستكشاف الوادي الذي تنيره أضواء المنازل ليلاً، واقتلعه لنبتة كي يتعرف إلى طبيعتها، وتخلفه عن اللحاق بسفينة الفضاء، والأضواء الصادرة بصورة منقطعة على صدر ذلك الكائن الفضائي هي جميعها تفاصيل توحى بأمور لطيفة لا خطورة فيها. مع أن مظهر المخلوق الفضائي يبدو غريباً، إلا أن أفعاله وتصرفاته غير غريبة على الإطلاق، بل إنها في الحقيقة تصرفات طفولية وتراعي مشاعر الآخرين. أما البشر في هذا المقطع، فقد صورهم سبيلبرغ على أنهم عدائيون وغامضون

أيضاً لأنهم يطاردون الكائن الفضائي ولا نعرف السبب، كما نرى مصابيحهم ومفاتيحهم وشاراتهم، ما يعني أن نوايا البشر في هذه المرحلة لا تبشر بالخير. الكائنات الفضائية كالأطفال، ويجري تصويرهم كضحايا محتملة، على عكس الكبار المعتدين. من المثير فعلاً أن سيلبرغ استطاع تحقيق هذا المفهوم عن الغرباء الفضائيين من دون حوار أو لقطات قريبة.

توجيه الممثلين

اختيار الممثلين مهم جداً في أفلام سيلبرغ، وغالباً يتم إسناد أدوار البطولة لممثلين ذوي مظهر عادي، إذ يتحاشى سيلبرغ إسنادها إلى ممثلين مميزين بملامحهم أو هيتهم. هاريسون فورد في سلسلة أفلام "إنديانا جونز" وتوم هانكس في "إنقاذ الجندي رايان" وسام نيل في "الحديقة الجوراسية" ودينيس ويفر في "المبارزة" وروي شيدر في "الفك المفترس" كل واحد منهم يتمتع بمظهر عادي، وجميعهم يلجؤون إلى إبراز اللباقة في سلوكهم بعيداً عن المظاهر البطولية أو المخيفة. أما الممثلات فيجري اختيارهن بناءً على عفوانهن وجراتهن على عكس رقي كاترين هيبورن أو إغراء برباره ستانويك. لذلك ينبغي أن تتمتع ممثلات سيلبرغ بمظهر يتساق مع الممثلين ذوي المظهر العادي الذين يشتركون معاً في أدوار البطولة. أما بالنسبة للأطفال، فإن اختيار سيلبرغ ينم عن تفهم واضح في التعامل معهم أكثر من غيره من المخرجين. وعلى عكس المظهر العادي الذي تتصف به شخصيات البالغين الرئيسية، تبدو شخصية الطفل في كل فيلم من أفلام سيلبرغ استثنائية في هيتها، مثل هنري توماس ودرو باريمور في "إي تي"، وجويل هالي أوسمنت في "الذكاء الاصطناعي".

يختار سيلبرغ دائماً شخصية واحدة على الأقل تتمتع بمظهر أكبر من الواقع لتوفير الكاريزما التي تفتقر إليها شخصيات البالغين الرئيسية، مثل روبرت شو في "الفك المفترس"، ودينهولم إيليوت في "غزاة تابوت العهد

المفقود"، وشين كونري في "إنديانا جونز والحملة الصليبية الأخيرة"، وريتشارد أتينبورو في "الحديقة الجوراسية".

بالنسبة لأداء الممثلين يحاول سبيلبرغ إبقاءه مقيداً ضمن حدود الأداء الممتع فقط من دون إطلاق العنان للجانب الإبداعي؛ لأن الأداء بهذه الطريقة لا يقلل من ديناميكية الحكمة ولا يعقد استجابة المتفرج للشخصية. فالشخصية أو الأداء الذي يستدعي استجابة معقدة من جمهور المشاهدين كان مميزاً، على سبيل المثال، في أداء جورج كلوني بشخصية المجرم الوسيم في فيلم "غائب عن النظر" بإخراج ستيفن سودربرغ، وتوم كروز بدور القاتل المأجور في فيلم "الرفيق العدو" بإخراج مايكل مان. لجأ سبيلبرغ في حالات قليلة فقط إلى وضع شخصيات مركبة ومعقدة في أدائها، مثل الدور الذي أسنده إلى ريتشارد درايفوس في فيلم "لقاءات من البعد الثالث"، ورالف فاينس في فيلم "لائحة شندلر". لكن النتائج كانت مختلفة عن أسلوب سبيلبرغ التقليدي، إذ اضطر في تلك الحالات الاستثنائية للانحراف عن منحى الشخصية الرومانسي الذي يعدّ أساسياً في معظم أفلامه.

إدارة عملية التصوير

يحاول سبيلبرغ تحقيق عدة أهداف من خلال استخدامه لوضعيات الكاميرا وحركتها، إضافة إلى سرعة الإيقاع. تضم المبادئ التوجيهية التي يعتمد عليها سبيلبرغ في استخدام الكاميرا وإدارة عملية التصوير:

- ١ - المحافظة على وضوح القصة.
- ٢ - المحافظة على استمرارية القصة.
- ٣ - أهمية تواصل جمهور المشاهدين مع الشخصية الرئيسية (البطل) والتفاعل معها.
- ٤ - ضرورة توافر بعض التفاصيل المحددة من أجل دفع الحكمة والشخصية إلى الأمام.

٥ - المحافظة على عنصر الإثارة.

٦ - المفتاح الدليلي لجميع هذه المقومات هو سرعة الإيقاع وزاوية الرؤية.

سنتناول هذه المقومات بالترتيب، ويجب أن لا نغفل عن أهميتها جميعاً في ما يتعلق بالمتعة في صنع الأفلام، ولا سيما أن سبيلبرغ يتميز ببراعته في إبراز هذه المتعة في أفلامه بما أنها تشكل أساساً لفكرة المخرج الخاصة به. من جهة أخرى، الدلائل والعلامات البصرية هي التي تحافظ على استمرار وضوح القصة. يبين لنا المقطع الأخير المنقول من فيلم "الفك المفترس" هذا الوضوح. يجلس رئيس دائرة الشرطة برودي مع أفراد عائلته عند الشاطئ. يعجّ الشاطئ بالناس، حيث يلهو الأطفال بألعابهم في الماء، والمراهقون مشغولون بالمغازلة، في حين يحاول المسنون تبريد أنفسهم في هذا اليوم الحار. يشعر برودي بالقلق في حين تستمتع زوجته بوقتها وتراقب ولديها. يركز برودي انتباهه على مراقبة المياه خوفاً من خطر هجوم محتمل قد تشنه سمكة القرش. عندما يريد سبيلبرغ تذكيرنا بهذا القلق، فإنه يحجب مستوى نظر برودي عن مستوى الشاطئ. يزيد التوتر وتشدّ أعصاب المشاهدين عندما يقع نظر برودي على حركة مفاجئة في الماء. تبدو وكأنها زعفة قرش، ثم لا نلبث أن نكتشف أنها قنسوة يضعها رجل مسن أثناء السباحة. الإنذار الخاطئ التالي هو اندفاع عنيف ومفاجئ في الماء يحدث عندما يسحب شاب مراهق فتاته من تحت الماء ويرفعها عالياً في الهواء. تصرخ الفتاة بصوت حاد تعبيراً عن السرور لا عن الرعب.

يتم وضع ضحايا القرش المحتملين في مواقعهم. يلعب فتى مراهق كلبه برمي قطعة من الخشب رمية بعيدة عن الشاطئ، فينطلق الكلب سباحة لالتقاط قطعة الخشب وإعادتها لصاحبه. تقود سيدة ابنها الصغير مع طوافته البلاستيكية الصفراء وصولاً إلى حافة الشاطئ، فيبدأ الفتى التجديف إلى عرض البحر. إنذار الخطر الأول هو بحث المراهق عن كلبه، وانتقال

الصورة بشكل سريع ومفاجئ إلى قطعة الخشب الطافية على وجه الماء. اختفى الكلب. بينما تربت زوجة برودي على كتفه، يتعرض الفتى الصغير الذي يركب طوافته الصفراء لهجوم مباغت من القرش المفترس. يندفع الماء الممزوج بدم الفتى. ما يخشاه برودي قد حدث. يسرع برودي إلى حافة الشاطئ ليساعد السابحين المذعورين على الخروج من الماء. يخرج الجميع، بينما تظل الأم تبحث بئس عن صغيرها، ولكن كل ما تبقى هو طوافته الصفراء الممزقة والملطخة بالدم. المشهد واضح والدلالات البصرية كلها متوافرة والأسوأ قد حدث.

سارت أحداث هذا المشهد بحوار طفيف فقط، كما تسير أحداث المشهد التالي الذي يحافظ على استمرارية القصة بدون الاستفادة من الحوار أيضاً. لقد تجلى ولع سبيلبرغ بالحركة (الأكشن) فقط منذ إصدار فيلمه "المبارزة". تتصف بداية فيلم "إي تي" بالحركة وتسير أحداث المشهد بسرعة ملحوظة. من وجهة النظر السردية، ثمة ثلاثة عناصر مهمة في هذا المشهد: شرود إي تي الفضولي عن سفينة الفضاء، وبحث المطاردين البشر عن زائرين من الفضاء الخارجي، ومغادرة سفينة الفضاء مخلفة وراءها إي تي؛ لأن الفضائيين اضطروا للانطلاق لتقادي مطارديهم البشريين. المفتاح الدليلي لهذا المشهد هو "الأكشن". فكل شيء يتحرك: الكاميرا وإي تي والمطاردون البشريون وسياراتهم ومصاييحهم. التأكيد طوال المشهد على الحركة (الأكشن)، ما يجعل بعض اللقطات الساكنة شاذة عن مسار الحركة المتواصل. تضم تلك اللقطات الساكنة رد فعل الأرنب تجاه إي تي، واقتلاع إي تي لنبتة بدافع التعرف إليها، والأوعية الشبيهة بنبات الفطر داخل سفينة الفضاء. يحافظ اتجاه الشاشة على توضيح من يطارد الآخر، وتأسيس حس الصراع في المشهد.

تواصل جمهور المشاهدين عاطفياً مع الشخصية الرئيسية (البطل) أمر في غاية الأهمية. يتحقق هذا التواصل في مشهد فيلم "الفك المفترس" من خلال زاوية رؤية برودي، وفي إنقاذ الجندي رايان من خلال زاوية رؤية النقيب ميلر أو

رماة المدافع الرشاشة الألمان، وفي مشهد "غزاة تابوت العهد المفقود" من خلال زاوية رؤية إنديانا جونز أو الحارس أو السائق. تتيح لنا زاوية الرؤية التواصل والتفاعل مع إنديانا جونز والنقيب ميلر ورئيس دائرة الشرطة برودي.

يدرك سبيلبرغ تماماً أهمية التفصيلات البصرية من أجل سير الحبكة أو تطور الشخصيات. فاللقطة التي تصور قطعة الخشب الطافية على وجه الماء تكشف لنا أن الكلب قد بات ضحية القرش القاتل في فيلم "الفك المفترس"، ما يعني أن القرش يحوم عند الشاطئ. كما يعبر تمزق الطوافة البلاستيكية الصفراء عن مصير الفتى الذي يركب عليها. ويكشف اقتلاع النبتة من الأرض أيضاً عن عدم ارتباط الأذى بشخص إي تي. وكذلك يعبر تقبيل الجندي للصليب في فيلم "إنقاذ الجندي رايان" قبل إطلاق النار على رامي الرشاش الألماني عن مكنونات ذلك الجندي. يستخدم سبيلبرغ هذه التفصيلات المحددة من أجل أهداف الحبكة والشخصيات.

إن المحافظة على مستوى الإثارة في الفيلم هو نتيجة فرعية عن الموضوع وعن ديناميكية المقاربة السينمائية المتبعة في الفيلم. هذه المقتطفات الأربعة مثيرة وتشد الأعصاب لدى مشاهديها لأنها تجعل الأدرينالين يتدفق في دم المتفرج. تنتج الإثارة من خلال حركة الكاميرا وما يصاحبها من إيقاع سرعة الحدث من أجل التكرار الإيقاعي العاطفي المتناغم. في الحقيقة قليلة هي المشاهد المماثلة في إثارتها لمشهد المطاردة بفيلم "غزاة تابوت العهد المفقود". بما أن الاحتمالات هي ضد إنديانا جونز، يضيف تغلبه على الموقف الصعب عنصر الإثارة، لكن التغلب على موقف كهذا ينبغي أن يبدو معقولاً وقابلاً للتصديق، ما يجعل سبيلبرغ ينقلنا بعناية عبر كل خطوة من خطوات تلك المطاردة. ومع ذلك لا يكفي أن تسير الأحداث بطريقة منطقية فقط، إذ ينبغي أن تتصف كل خطوة بخطورة أكثر من الخطوة التي تسبقها، وكذلك يجب أن يتصف كل خصم بمهارة أكثر من الخصم الذي يسبقه. في مشهد المطاردة بفيلم "غزاة تابوت العهد المفقود"، القائد العسكري هو أقوى خصوم

إنديانا جونز وأكثرهم خطورة، لذلك يتم تأجيل مواجهته حتى آخر المطاردة. ويزيد التلاحم وإصابة إنديانا جونز من خطورة تلك المواجهة الأخيرة. يشبه هذا المشهد الرائع والمثير فوز طفل بمباراة شطرنج مع منافسين بالغين، إذ لا يوجد ما هو أكثر إثارة من فوز الطفولة في عالم الكبار، وهذا ما يحدث بالضبط عندما يبسط جونز سيطرته على الشاحنة.

وأخيراً، فإن اجتماع السرعة وزاوية رؤية العدسة يعتبر مفتاحاً لتجربة سينمائية مؤثرة ومثيرة للعواطف. قليلة هي المشاهد المماثلة في قوتها لمشهد إنزال قوات الحلفاء على شواطئ النورماندي بمدة عرض تبلغ ٢٤ دقيقة. لقد تحدثت في فقرات سابقة من هذا الفصل عن تقدم سير أحداث سرد هذا المشهد، وسأركز الآن على بعض أفكار سبيلبرغ المتعلقة بالمشهد نفسه. الفكرة الأولى هي الفوضى التي تسود عملية الإنزال. من أجل إفراز حسّ بفوضى كهذه، استخدم سبيلبرغ حركات كاميرا متعددة في التصوير، مثل انسياب حركة تصوير مركب الإنزال من مؤخرة المركب إلى مقدمته، ثم تصبح الحركة فوضوية عند بلوغ رمال الشاطئ. استخدم سبيلبرغ كاميرات محمولة تشق طريقها إلى الأمام بدفع الجنود يمناً ويسرة بهدف تأسيس إيقاع سريع والشعور بالخطر على الشاطئ. كما يسهم القطع المونتاجي المفاجئ ولقطات قريبة كثيرة وتغيرات حادة في مستوى الصوت في إنتاج الحس بالفوضى.

الفكرة الثانية التي اعتمدها سبيلبرغ هي الإيحاء بأن الشاطئ ليس مكاناً محفوفاً بالمخاطر فحسب، بل ميدان لسفك الدماء والقتل؛ لأن الغالبية العظمى من جنود الإنزال لم تنتسّن لهم فرصة النجاة. تؤسس زاوية رؤية العدسة في هذا الموقف من جانب رامي الرشاش الألماني منظوراً بعيداً للشاطئ، أو بالأحرى لميدان الموت. عند اقترابنا لهذا الميدان، تبدأ لقطات ذاتية متوسطة وعامة وقريبة أيضاً بتصوير حالات الاحتضار والموت بين الجنود. في الحقيقة كان إبراز سبيلبرغ لصور عديدة لجنود بُترت أطرافهم أو نُزعت أحشائهم يهدف إلى التأكيد على أن الموت لم يعمّ المكان فحسب، بل كان مريعاً ومرعباً.

الفكرة الثالثة التي عالجها سبيلبرغ هي محاولة الفرق الطبية القيام بالمستحيل - إنقاذ الأرواح وسط ميدان سفك الدماء والقتل. تبين هذه المشاهد إحباط الفرق الطبية التي يستطيع أفرادها إنقاذ أرواح زملائهم، ثم يشهدوا هلاك الجرحى بنيران العدو التي لا تتوقف. المعنى المؤثر لهذه الصور هو تقاني أعضاء الفريق الطبي في مساعدة زملائهم الجرحى ومدى إحباطهم لعدم تمكنهم من إنقاذهم كما يجب. ثمة صفات ومظاهر ووجهات نظر عديدة حول هذا المشهد. توفر زاوية الرؤية والإيقاع السريع سبيلاً للتفسير والإحساس الذي يبهز المتفرج بطريقة مماثلة لشعور جنود الإنزال بالخطر الرهيب الذي يتهددهم. تعيد قوة المشهد إلى الأذهان فيلم "تعال وانظر" (١٩٨٧) بإخراج إيليم كليوف، ويظل من أقوى المشاهد في تاريخ صناعة الأفلام.

من خلال البراعة في استخدام الكاميرا والمونتاج يبث سبيلبرغ الحياة في فكرة المخرج الخاصة به (طفولة للأبد) التي إن غابت عن عالم الكبار، كما يحدث على شواطئ النورماندي في فيلم "إنقاذ الجندي رايان"، فإنها تلازمنا جميعاً بلا استثناء.

الهيئة العامة
السنورية للكتاب



الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفصل التاسع عشر

مارغريت فون تروتا:

تقاطع الحياة التاريخية مع الحياة الشخصية

مقدمة

مارغريت فون تروتا كاتبة ضمن مجموعة من الكتاب الألمان المهمين الذي برز نشاطهم في مجال عُرف باسم "السينما الألمانية الجديدة" خلال سبعينيات القرن العشرين. اختلف صانعو الأفلام في أهدافهم وأسلوبهم اختلافاً كبيراً عن غيرهم من السينمائيين الألمان، ولكن مثل أتباع حركة الموجة الجديدة في السينما الفرنسية قبل عشر سنوات، سعى صانعو السينما الألمانية وراء تحقيق أجندة إبداعية تختلف كل الاختلاف عن صانعي أفلام الجيل السابق. فالمخرج راينر فيرنر فاسبيندر اختار تصوير الأفلام الميلودرامية، في حين فضل فيم فينדרز السرد الوجودي الذي مزج بين الشخصيات الواقعية والشخصيات والأحداث الشبيهة بالقصص الرمزية بالأحداث الحقيقية، أما اهتمام المخرج فيرنر هيرتزوغ فانصبّ على أفلام القصص الرمزية، بينما انجذبت مارغريت فون تروتا وزوجها وشريكها المخرج فولكر شلندورف إلى المعالجة الاستثنائية أو السياسية للأحداث أو الأشخاص.

بدأت فون تروتا مهنتها الممتدة إلى ٣٠ سنة في صناعة الأفلام السينمائية المهمة بتأليف سيناريو أفلام شلندورف، مثل فيلم "الثروة الجديدة

لفقراء كالمباح". وفي عام ١٩٧٥ اشتركت مع شلندورف في إخراج فيلم "سرف كاترينا بلوم الضائع"، ولعبت دور البطولة في فيلم "رصاصه الرحمة" (١٩٨٠) الذي اشتركت في إخراج مع شلندورف أيضاً. وفي عام ١٩٧٧ تولت بمفردها إخراج فيلم "الصهوة الثانية لكريستا كلاجيز"، ثم أخرجت أشهر أفلامها قاطبة "ماريان وجوليان" في عام ١٩٨١، والمعروف في أوروبا بعنوان "الشقيقتان الألمانيتان"، ومنذ ذلك التاريخ قامت بتصوير العديد من الأفلام السينمائية والتلفزيونية، أبرزها "أخوات السعادة" (١٩٨٥) و"روزا لكسمبورغ" (١٩٩٤) و"الوعد" (١٩٩٥) و"شارع روزنشتراسه" (٢٠٠٤).

بما أن مارغريت فون تروتا نقلت نشاط عملها من ألمانيا إلى إيطاليا، لاقت معاملة مجحفة بحقها من موطنها الأصلي، مثل المخرجة البولونية أغيشكا هولاند، من خلال تصنيف كل صانع أفلام كمخرج "أوروبي" أو "دولي" بدلاً من وصفه بمخرج ألماني أو بولوني. أعتقد أن السبب وراء تلك المعاملة يعود إلى أنهما من المخرجات النساء، مع أن رولاند إيمريتش وبول فيرهوفن لم يواجها تصنيفاً مماثلاً مع أنهما توجهتا للعمل في هوليوود، وما يزال كل منهما يحتفظ بلقب مخرج ألماني (إيمريتش) وهولندي (فيرهوفن).

قبل أن نتناول بعض المقاطع للدراسة من أفلام فون تروتا، ستساعد بعض الملاحظات على تأطير فكرة المخرج الخاصة بها. فون تروتا، مثل ببلي وايلدر، هي في الأساس سيناريسست وعملها في التأليف يصوغ كل صفات مهنتها في الإخراج لأن التأليف يضيف صفة عاطفية على القصة الشخصية ويوفر نقاط تقاطع القصة التاريخية من أجل رفع نسبة الخطر في القصة. ثمة طريقة أخرى لتوضيح العنصرين السرديين من خلال النظر إلى الحبكة على أنها القصة التاريخية، والقصة الشخصية على أنها طبقة الشخصية، وهما الوسيلتان التقليديتان لخلق الصفة العاطفية على القصة. يوضح المثال التالي هذه النقطة. تتناول القصة الشخصية أو الذاتية في فيلم "شارع روزنشتراسه" (شارع الورد) فتاة يهودية نشأت في نيويورك ويخطبها شاب مسيحي. عندما يتوفى

والدها، تعلن أمها رفضها لذلك الشاب. تعود الفتاة إلى ألمانيا لتتحرى عن ماضي أمها كي تعرف سبب موقفها الراض لذلك الشاب المسيحي. تكتشف الفتاة أن أمها اليهودية فقدت والديها عندما كانت طفلة خلال الحرب العالمية الثانية في ألمانيا حيث قامت سيدة غير يهودية بإيوائها بعيداً عن عيون الناس. كانت تلك السيدة تناضل لإنقاذ حياة زوجها اليهودي الذي جمعته السلطات مع غيره من الرجال اليهود بهدف نقلهم إلى الشرق. السرد التاريخي له جانبان - رعاية السيدة غير اليهودية للطفلة اليهودية، ونضال تلك السيدة لإنقاذ زوجها اليهودي سوية مع غيرها من السيدات الألمانيات اللواتي يحاولن أيضاً إنقاذ أزواجهن اليهود المعتقلين بهدف ترحيلهن عن البلاد. تكتشف الابنة ماضي أمها عن طريق مقابلة السيدة التي أنقذتها وأصبحت الآن عجوزاً تعيش مع ذكريات الماضي. يندمج التاريخ الشخصي مع المصير التاريخي لهؤلاء النساء وأزواجهن اليهود خلال الحرب العالمية الثانية لإظهار الأثر على القرار الذي ستخذه الابنة الشابة الآن إزاء خطيبها المسيحي.

الشق الثاني الفاصل بين التاريخي والشخصي هو شبههما بشعاع الدولار لأنهما يحيطان بصلب القصة. يمثل الوالدان في سرد فون تروتا الجانب التاريخي، بينما تمثل الطفلة الجانب الشخصي. قسّ مستبد وزوجته الهادئة هما والدا الطفلتين في قصة "ماريان وجوليان". الانشقاق الآخر في تلك القصة هو التفرقة بين الرجل والمرأة. فالرجل ضعيف وبحاجة الآخرين، والمرأتان قويتان ولهما هدف يسيّر كل منهما، وبالتالي فإن الرجال يتداعون بسهولة. يبدأ فيلم "ماريان وجوليان" حين تترك ماريان وزوجها السابق طفلها عند جوليان وينتحران. يتخلى ولفغانغ قبل نهاية الفيلم عن عشيقته جوليان بعد علاقة امتدت لعشر سنوات لأن موت ماريان يقف حائلاً بينهما. يعرض الفيلم العلاقة بين الشقيقتين على أنها علاقة متينة منذ الطفولة، ومع ذلك تشكل كل واحدة منهما نقيض الأخرى. ففي أيام الطفولة كانت الأخت الكبرى (جوليان) فتاة تتحمل المسؤوليات، على عكس أختها الصغيرة العابثة (ماريان). كما

كانت جوليان أقل إغراء من ماريان المثيرة، وتميزت جوليان بتفكيرها السياسي، بينما كانت ماريان خيالية في تفكيرها. عندما تكبر الشقيقتان، يزيد التباين بينهما وتتخذ كل منهما موقفاً سياسياً متناقضاً، حيث تصبح جوليان صحفية سياسية، بينما تتحول ماريان إلى إرهابية سياسية. ومع ذلك تعتبر كل واحدة منهما الأخرى أهم ما في حياتها.

تتضح كل قصة من قصص فون تروتا تدريجياً على شكل أحجية يبين لنا حلها الطرف الذي سيتمكن من النجاة والبقاء. في فيلم "الشقيقتان، أو ميزان السعادة" (١٩٧٩)، وهو أيضاً قصة عن أختين، تستطيع الكبرى إبقاء صورة أختها الصغيرة حية بعد موتها انتحاراً، وذلك من خلال تكوين علاقة بديلة حين تصبح سكرتيرة شابة في الشركة بمثابة الأخت الجديدة لأنها تحمل شبيهاً كبيراً بأختها الراحلة.

هذه الاستراتيجية غير دائمة إلا أنها تساعد الأخت الكبرى على التغلب على الشعور بافتقار أختها الحبيبة. في فيلم "الصهوة الثانية لكريستا كلاجيز" (١٩٧٧) تلجأ فتاة تدعى كريستا إلى سرقة مصرف من أجل جمع المال اللازم لمركزها الخاص برعاية الأطفال، وتفقد شركاءها الرجال خلال عملية السرقة، ولكن عندما تقبض عليها الشرطة، تنقذها موظفة المصرف التي احتجزتها كريستا رهينة خلال عملية السرقة. تنكر الموظفة ضلوع كريستا في السرقة، فتحظى كريستا بذلك على فرصة ثانية في الحياة.

أكدت فون تروتا في أعمالها على الشخصي والتاريخي، إضافة إلى تأكيدها على شخصيات أفلامها وحبكاتهما الحافلة بالأحداث. يرصد فيلم "ماريان وجوليان" قصة الإرهابية السياسية ماريان خلال عقد الستينيات، لكننا لا نشاهد عمليات سرقة مصارف أو عمليات تفجير لأن تركيز القصة كلها يتمحور حول علاقة ماريان بشقيقتها الكبرى جوليان. ثمة موقف يعبر عن المحبة العميقة في علاقتهما. يتجلى هذا الموقف عندما تأتي جوليان لزيارة

ماريان في السجن. يسجل أحد موظفي السجن المحادثة التي تجري بين الشقيقتين، بينما ترقيبهما موظفتان للتدخل إذا اقتضت الحاجة، إضافة إلى وجود حارس مسلح. ندرك تماماً مستوى التدخل من جانب سلطات السجن وغياب عنصر الخصوصية بالنسبة لنزلاء السجن وزوارهم. عند لحظة الوداع، تطلب ماريان من جوليان تبادل القصص، وهي حركة اعتادت الشقيقتان القيام بها أيام المراهقة تعبيراً عن التقارب والحميمية بينهما. لا تتردد الشقيقتان بخلع القصص وتبادلها، ثم تتعانقان. بالرغم من وجود أربعة غرباء داخل الغرفة، فإن تلك الحميمية تبدو شخصية ومؤثرة جداً. فكل ما يهم في تلك اللحظة هو الرابط القوي بينهما وكل شيء آخر يبدو منفصلاً عن هذه اللحظة العاطفية المؤثرة التي تعكس الجانب الشخصي.

سأغير نوعاً ما طريقة تناولي للمقتطفات من أفلام فون تروتا، حيث سأركز على صفات وخصائص العلاقات الرئيسية في أربعة من أفلام فون تروتا. ستساعدنا هذه الطريقة على فهم أفضل لفكرة التاريخي والشخصي التي تمنحها فون تروتا الأولوية في عملها. كما ستقودنا تلك الطريقة إلى مجموعة محددة من الخيارات البصرية التي تدعم فكرة المخرج الخاصة بفون تروتا. الأفلام التي سنتناول بحثها في هذا الفصل هي "شرف كاترينا بلوم الضائع" و"الصحة الثانية لكريستا كلاجيز" و"ماريان وجوليان" و"شارع روزنشتراسه".

"شرف كاترينا بلوم الضائع" (١٩٧٥)

الشخصية الرئيسية كاترينا بلوم (أنجيلا وينكلر) في فيلم "شرف كاترينا بلوم الضائع" هي امرأة محترمة وخجولة ومعروفة بحسن أخلاقها بين زملائها في العمل. ترصد السلطات تعاون كاترينا مع إرهابي معروف وتعتبرها متواطئة في مساعدته على الهروب من قبضة العدالة. تتآمر الشرطة مع محرر في صحيفة محلية صغيرة من أجل تشويه سمعة كاترينا. عندما يبدأ تنفيذ هذه الخطة الجهنمية، تضطر كاترينا، التي يقرّ رؤساؤها في

العمل أنهم لم يصادفوا شخصاً جديراً بالاحترام أكثر منها، تضطر للدفاع عن كرامتها، وفي النهاية تقتل الصحفي الذي نشر التقارير المسيئة بسمعتها وشوّه صورتها أمام الناس. الإرهابي الذي وفرت له كاترينا الحماية ووقعت في غرامه ينجح في الإفلات من رجال الأمن. المشهد الذي سنركز عليه اهتمامنا هو بداية الفيلم عندما يحاول الإرهابي لودفيغ غوتن (يورغن بروخنو) الهروب من مطاردة رجال الشرطة. يلتقي بكاترينا ("الراهبة" حسب وصف تقارير الشرطة) في حفل يقيمه ابن عم كاترينا، حيث يخضع الحضور لمراقبة الشرطة التي ترصد تحركاتهم عن كثب. تعود كاترينا إلى منزلها وبصحبته لودفيغ ويمضيان ليلتهما معاً. تدخل وحدة من قوات الأمن في الصباح إلى منزل كاترينا، ولكن بعد أن يكون لودفيغ قد تمكن من الرحيل، ومع ذلك تعتبرها الشرطة أنها متواطئة معه. يستمر رجال الشرطة في إهانة كاترينا في وسط بيتها ولا ينظرون إليها كمشتبه به، وإنما يعاملونها كعاهرة. تصرّ كاترينا على معاملتها باحترام بما أنهم في بيتها. يتخذ رجال الشرطة والمدعي العام موقفاً استبدادياً بحق كاترينا، على عكس سلوك لودفيغ نحوها. فهذا الإرهابي يعاملها بمنتهى اللطف ويراعي مشاعرها، بينما تعاملها السلطات بعدائية واضحة وتوجه إليها الاتهامات.

"الصحوة الثانية لكريستا كلاجيز" (١٩٧٧)

كريستا (تينا إينجل) في فيلم "الصحوة الثانية لكريستا كلاجيز" موظفة في مركز لرعاية الأطفال تقوم بسرقة أحد المصارف. تنفذ كريستا عملية السرقة بالتعاون مع رجلين، بحيث تتولى كريستا احتجاز موظفة المصرف لينا (كاترينا تالباخ) كرهينة، بينما يجمع الرجلان الأموال المسروقة. تصبح الرهينة مهمة جداً في القصة عندما تبدأ كريستا بالاستحواذ على اهتمامها. سرعان ما تلقى الشرطة القبض على أحد السارقين المعروف باسم ولفغانغ (فريدريك كايزر)، في حين تتمكن كريستا من الهروب مع السارق الآخر

فيرنر (ماريوس مولر فيسترنهاغن) على متن القطار، ثم يبدأ البحث عن صديق قادر على تبييض الأموال المسروقة كي يتسنى لهما تحويلها إلى مكان عملهما في مركز حضانة الأطفال الذي يحتاج إلى الدعم المالي من أجل استمرار نشاطه. يقومان أولاً بزيارة القس هانس (بيتر شنايدر) لكنه يرفض تبييض الأموال مع أنه مغرم بكريستا. ثم يقومان بزيارة إنغريد (سيلفيا رايتز)، وهي صديقة من أيام المدرسة. توافق إنغريد على تقديم المساعدة، لكن مركز رعاية الأطفال يرفض استلام المبلغ. في تلك الأثناء تبدأ لينا بالبحث عن كريستا، ولا تكف عن البحث عنها طوال الفيلم.

عندما تجهز الشرطة على فيرنر، يسارع هانس إلى مساعدة كريستا على مغادرة البلاد إلى البرتغال باستخدام جواز سفر إنغريد. لا تمضي فترة طويلة حتى تنضم إنغريد إلى كريستا في البرتغال. يفسر أهالي البلدة المحافظون قوة العلاقة بين كريستا وإنغريد على أنها علاقة مثلية فينقلبون ضد المرأتين. تعود كريستا إلى ألمانيا فتقبض عليها الشرطة ويتم إحضار لينا للتعرف عليها والتحقق فيما إذا كانت هي المرأة التي نفذت عملية السرقة. تنكر لينا تواطؤ كريستا وينتهي الفيلم، وتصبح كريستا حرة. تستعرض المشاهد التي سنركز عليها اهتمامنا كريستا ولينا في المصرف، وكريستا وإنغريد، إضافة إلى المشهد الذي يصور كريستا ومعها ابنة إنغريد في نهاية الفيلم. الجانب الذي يميز هذه المشاهد هو التقارب والحميمية بين النساء في عالم يسوده الرجال. سواء كان الرجل فيرنر أو زوج إنغريد، فالرجال أنانيون عموماً ويساعدون بعضهم البعض بدلاً من مساعدة حبيباتهم أو زوجاتهم. مصدر المساعدة التي تتلقاها المرأة هو امرأة أخرى وليس الرجل، وهو الدافع الذي جعل كريستا تسرق المصرف. فحضانة الأطفال قضية نسائية لأن اهتمام الرجال محصور في السيارات والمال والملذات. مع أن هانس شاب لطيف وذو مبادئ أكثر من باقي الرجال في هذا الفيلم، إلا أن اهتمامه بكريستا يبدو اهتماماً جنسياً.

"ماريان وجوليان" (١٩٨١)

يبدأ فيلم "ماريان وجوليان"، الذي يرصد قصة حياة شقيقتين ألمانيتين، بوضع ابن ماريان (بربار هوكوا) في عهدة شقيقتها جوليان (جوتا لامب) حفاظاً على سلامته. ينتهي الفيلم عندما تحاول جوليان رعاية ابن ماريان بعد انتحار والده وولفغانغ ووالدته الإرهابية ماريان. يستعرض أحد مقاطع الفيلم تاريخ الشقيقتين منذ أيام الطفولة إلى سن المراهقة، في حين يركز تاريخ العائلة على الأب وامتنال ماريان لرغباته وتمرد جوليان. أما القصة المعاصرة فهي عكس ذلك تماماً، حيث تصبح ماريان إرهابية وتقدم على سرقة أحد المصارف، بينما تتحول جوليان إلى صحفية ملتزمة التزاماً مطلقاً باتجاهها السياسي. ترتبط جوليان بعلاقة مع مهندس معماري منذ عشر سنوات ولكن من دون زواج أو أطفال. تدخل ماريان وتخرج من حياة جوليان بصورة متكررة ولا تتفك عن توبيخها لأنها لم تتبع خطاها في الحياة العملية انطلاقاً من مبدأ الأفعال أقوى من الأقوال. تقوم الشرطة في ثلث الفيلم تقريباً بإلقاء القبض على ماريان وزجّها في السجن، ثم تستعرض المشاهد التالية العلاقة بين الشقيقتين عندما تكون ماريان في السجن. يركز الثلث الثاني من الفيلم على تلك المرحلة، حيث تتصف الزيارات التي تقوم بها جوليان إلى ماريان المسجونة تارة بالغضب، وتارة أخرى بالحنان. وفي إحدى الزيارات الأخيرة للسجن، تصطحب جوليان معها والدتهما.

عندما تذهب جوليان وولفغانغ لقضاء إجازة في إيطاليا، تشاهد خبراً عن اختها ماريان على شاشة التلفزيون، فتجري اتصالاً هاتفياً إلى ألمانيا وتكتشف أن ماريان قد شنت نفسها. يركز المقطع الأخير من الفيلم على الهاجس الذي يسيطر على جوليان بأن شقيقتها ماتت قتلاً وليس انتحاراً. يؤدي هاجسها هذا إلى تخريب علاقتها الشخصية بولفغانغ. من خلال التزام جوليان برعاية ابن ماريان، تصبح علاقتها أقوى بشقيقتها الراحلة. المشاهد التي سنركز عليها اهتمامنا هي مشاهد

طفولة ومراهقة الشقيقتين. تبدو الشقيقتان متلازمتين لا تفترقان عن بعضهما أيام الطفولة وتعيشان في بيت يفرض عليهما الطاعة وأداء الصلوات في ظل وجود والدهما القس، لكن جوليان متمردة بطبيعتها وترفض في أحد المشاهد إصرار أبيها على تجنب ارتداء لباس الجينز الأسود عند الذهاب لحفلة رقص وتؤكد حقها في اختيار ما تشاء من اللباس، ما يجعل الأب ينبذها هي وحقوقها. لكن تدخل ماريان يتيح لها فرصة حضور الحفلة. وحتى في تلك الحفلة، تبدو جوليان منعزلة عن الآخرين حين تؤدي رقصة الفالس بمفردها، ما يثير دهشة كل زملائها الطلاب. وفي المشهد التالي، تشاهد ماريان وجوليان المراهقتان بحضور طلاب الصف مقطعا مصورا عن معسكرات الاعتقال. تصاب ماريان بالغثيان وتغادر الصف وتلتحق بها جوليان تضامنا معها. تصور تلك المشاهد كلها طبيعة العلاقة الشخصية التي تربط الشقيقتين معاً وكيفية تكاتفهما ضد الماضي المتمثل بوالدهما الذي ترفضه جوليان بكل جوانبه رفضاً قاطعاً. من جهة أخرى، تصرّ ماريان على التعاون مع هذا الماضي - الأب والتدين والمفاهيم النازية المتعلقة بالأسرة - كي يتسنى لها التعايش مع الواقع والاستمرار في الحياة. يتجلى الخلاف بين الشقيقتين في هذا الموضوع المتعلق بالتاريخ والماضي.

"شارع روزنشتراسه" (٢٠٠٤)

أوجزت قصة فيلم "شارع روزنشتراسه" (شارع الورود) في الفقرات الأولى من هذا الفصل. يرصد الفيلم قصة ثلاث نساء: قصة حديثة عن حنة فاينشتاين (ماريا شريدر)، وقصة روث فاينشتاين (جوتا لامب)، والددة حنة، التي تدور أحداثها في العام ١٩٤٣، وقصة لينا فيشر (كاتيا رايمان)، السيدة المسيحية التي تنقذ روث في العام ١٩٤٣ أيضاً. تتعرض كل واحدة من تلك النساء لخسارة تمزق حياتها. هذه الخسارة التاريخية موجودة ضمناً في الحبكة التاريخية المتمثلة بالحرب ضد اليهود. هل تستطيع المرأة المسيحية إنقاذ اليهودية؟ المرأة المسيحية في القصة الحديثة هي لينا.

حنة شابة يقلقها رفض أمها لخطيبها المسيحي لويس. إذا تمكنت حنة من اكتشاف ماضي والدتها، قد تتابع علاقتها مع لويس من دون منغصات. تقوم لنا التي بلغت التسعين بإخبار حنة عن ماضي والدتها روث في زمن الحرب. تتناول القصة الثانية روث عندما كانت طفلة. تفقد روث والدتها في بداية الفيلم خلال عملية تطهير برلين من اليهود. تتبع روث نصيحة أمها التي أخبرتها عن ضرورة طلب مساعدة أي سيدة ألمانية مسيحية كي تتولى رعايتها. تنفذ روث نصيحة أمها وتتجه إلى سيدة تقف وسط حشد من النساء الألمانيات أمام مبنى قيادة الجستابو. نكتشف أن أزواج هؤلاء النساء الألمانيات المحتشدات أمام مبنى الجستابو يهود اعتقلتهم المخابرات الألمانية بهدف ترحيلهم خارج البلاد. السيدة التي تنفذ روث هي لنا. القصة الثالثة التي تدور أحداثها أيضاً في العام ١٩٤٣ هي قصة لنا. تنتمي لنا لعائلة ألمانية أرسنقراطية لكنها تختار الزواج من موسيقي يهودي يدعى فابيان. يشكل الزوجان ثنائياً موسيقياً إبداعياً، فهي عازفة بيانو وفابيان عازف كمان. تعاني لنا كثيراً بسبب رفض والدها فكرة زواجها من رجل يهودي. عندما تقوم السلطات باعتقال فابيان ضمن حملة جمع اليهود في عام ١٩٤٣ بهدف ترحيلهم خارج البلاد، يتم احتجازه في معتقل تابع للجستابو في "شارع روزنستراسه". يحتشد عدد كبير من النساء الألمانيات المسيحيات، بمن فيهن لنا، أمام مبنى الجستابو احتجاجاً على احتجاز أزواجهن اليهود. تطلب لنا من عائلتها التوسط لدى السلطات من أجل التماس الرحمة لفابيان وإطلاق سراحه، لكن والدها لا يغير موقفه الراض بما أنها لم تعد ابنته بنظره. الشخص الوحيد الذي يحاول مساعدتها هو شقيقها الضابط المصاب خلال الحرب. وفي نهاية المطاف تضطر لنا لتقديم جسدها لضباط الجستابو كي تؤمن إطلاق سراح فابيان. تنثمر جهود لنا في إطلاق سراح فابيان مع عدد كبير من الرجال اليهود، أزواج الألمانيات المسيحيات.

سنحاول التركيز في فيلم "شارع روزنشتراسه" على العلاقات القائمة بين لينا وزوجها فابيان وروث في عام ١٩٤٣. تهتم فون تروتا في هذه المشاهد بخلق الحافز الذي يجعل لينا تغامر بتعريض نفسها للذل، وحتى التضحية بنفسها أيضاً تفانياً بحبها لفابيان، إضافة إلى تأسيس رابط الأم والابنة (لينا و روث). تسير وقائع هذه المشاهد في ضوء الإهانة الموجهة من ضباط الجستابو إلى لينا بوصفها عاهرة تحب اليهود، ونبذ والدها الذي يرفض تقديم أي مساعدة، والمتاجرة بجسدها مع قادة الجستابو. تقدم لينا كل هذه التوضيحات في سبيل الحب.

تفسير نص السيناريو

مارغريت فون تروتا هي مخرجة أفلام سياسية في المقام الأول. أقصد باستخدامي لمصطلح "سياسي" أن قصص فون تروتا تتناول التحول الشخصي والعمل السياسي، ولكن ليس بالمعنى الرسمي للكلمة، وإنما أقصد بها أفعال الفرد التي تغير تفاعل فون تروتا مع المجتمع، علماً بأنها صوّرت أفلاماً سياسية بحتة، مثل "روزا لوكسمبورغ" الذي يرصد قصة مقتل زعيم الحزب السبارتاكوسي على يد الجيش الألماني خلال ثورة العمال في عام ١٩١٨ ضد الحكومة الألمانية في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى. يركز كل فيلم من الأفلام الأربعة التي أتحدث عنها في هذا الفصل على العمل الشخصي والسياسي. في فيلم "شرف كاترينا بلوم الضائع" تصبح كاترينا الخجولة والمتواضعة قاتلة من أجل الدفاع عن نفسها ضد الصحفي الاستغلالي والشرطة والمسؤولين القضائيين الذين يؤدي استبدادهم إلى إيذاء الفرد، مثل كاترينا بلوم. تتجنب فون تروتا قصة الحب الميلودرامية التي تتابع محاولات امرأة لبدء حياة جديدة في ألمانيا، وقصة الفتاة الإرهابية أيضاً وذلك كي يتسنى لها التركيز على تحول كاترينا.

تبادر كريستا في فيلم "الصحوة الثانية لكريستا كلاجير" إلى تنفيذ خطتها لدعم مركز رعاية الأطفال. من الواضح أن الحكومة قد أهملت تمويل هذه الحضانة بحيث أصبح مصير الأطفال محفوفاً بالخطر. يشير انتهاك القانون نيابة عن الأطفال إلى العمل السياسي في فيلم "الصحوة الثانية لكريستا كلاجير". وفي فيلم "ماريان وجوليان" بادرت الشقيقتان لتوهما إلى الانخراط في العمل السياسي مع بداية الفيلم: ماريان إرهابية مطلوبة من قبل السلطات، وجوليان صحفية يسارية تركز على قضايا المرأة والقضايا البيئية. لكن العمل السياسي الأعمق ينحرف عن النموذج الأبوي الذي يتصف بالتدين والمحافطة، وهذا النموذج الاستبدادي المتمثل بوالدهما القس هو الأساس الذي ينطلق منه العمل السياسي الأعمق في فيلم "ماريان وجوليان". فالشقيقتان تنبذان هذا الأب وكل ما يمثله جيله أيضاً من دون أي استثناء.

يتمحور العمل السياسي في "شارع روزنستراسه" حول الحفاظ على الحياة والعلاقات، ولا سيما حياة الفتاة اليهودية روث والموسيقي اليهودي فابيان. تقف الفتاة الألمانية المسيحية الأرستقراطية لينا في وجه السلطة الأبوية المتمثلة بعائلتها والجيش والحكومة في ألمانيا في عام ١٩٤٣. تبدو أفعال لينا مؤيدة للحياة وغير معادية للنازية، لكن هذا الموقف بحد ذاته يعتبر معادياً للنازية. مع أن "شارع روزنستراسه" هو أقرب ما يكون للفيلم الحربي، تقلص فون تروتا الحبكة وتظل قريبة من لينا وباقي الشخصيات كي تسلط الضوء على عمل لينا السياسي وتخلع عليه الصفة الذاتية، ما يقودنا إلى الصفة التالية في تفسير فون تروتا للنص. منحى الشخصية في كل فيلم من تلك الأفلام هو عبارة عن رحلة تتحوّل خلالها تلك النساء منذ لحظة تعرفنا إليهن، وصولاً إلى ما يصبح عليه مع سير أحداث الفيلم.

بالنسبة لكاترينا بلوم فإنها رحلة ندرك من خلالها أن المرء لا يستطيع الاختباء وراء مظهر شخصيته المخادع ومبادئه الزائفة. عندما تشاهد كاترينا

لأول مرة نجد أنها خجولة ومتواضعة وكأنها "راغبة" حسب وصف ابن عمها. يشير المعنى الضمني في هذا السياق إلى أن كاترينا تعيش في حالة من العزلة. عندما تتعرض للهجوم ويتعرض منزلها للاقتحام وتُدمر حياتها وحياة أسرتها لإشباع رغبة الصحافة بالأقاويل والسلبية وتشويه السمعة، تتحول تلك الإنسانية الوديمة إلى وحش كاسر. تقاوم كاترينا لحماية نفسها من الداخل، فتنتهك القانون وتبادر إلى التصرف بطريقة عملية. وفي النهاية تصبح مرتبطة بالمجتمع وفقاً لشروطه القاسية.

يختلف هذا التحول بالنسبة لكريستا كلاجيز، إذ تبدأ كإنسانة عملية وخارجة على القانون لمصلحة معتقداتها. إن أفعال صديقتها إنغريد، التي تقوم بها لمصلحتها ومصلحة رهيبتها لينا، التي تكذب كي تنفذها من السجن، توجي بإمكانية وضرورة مساعدة النساء بعضهن البعض. هذه النظرة الأنثوية في مجتمع ذكوري لا يكثرث بإنقاذ أطفاله وإنما يهتم بشؤونه المادية فقط، تحول ناشطة سياسية إلى امرأة تهتم بشؤون الآخرين، إذ تهتم بابنتها وبإنغريد (التي تتعرض للتعنيف على يد زوجها)، وبلينا أيضاً التي تتواصل معها كامرأة في المصرف أكثر من رؤسائها الرجال. كما تشاهد لينا اضطهاد رجال الشرطة لامرأة أخرى، والمقصود بها كريستا كلاجيز.

بالنسبة للصحفية اليسارية جوليان، فإن تحولها من خلال التزامها بشقيقتها الراحلة (والتي كانت ناشطة سياسية أيضاً) جعلها تصبح امرأة قادرة على منح الرعاية للآخرين، بمعنى أنها تتحول إلى "أم". ففي نهاية الفيلم ستعتني بجان، ابن ماريان، وتقوم بتربيته بكل صبر وأناة كي يتمكن من فهم أمه الراحلة، ولا سيما أن جوليان تبدو امرأة مختلفة جداً عند نهاية الفيلم عما كانت عليه في بدايته.

التحول في "سارع روزنستراسه" هو تحول حنة بشكل أساسي. من خلال تطور العلاقة مع لينا تستكشف حنة ماضي والدتها التي فقدت بدورها أمها في عام ١٩٤٣، وعثرت على أم بديلة في شخص لينا. عندما نتعرف إلى حنة، نجدها مستاءة من أمها روث التي ترفض لويس، خطيب حنة المسيحي، خلال جنازة

زوجها. فهل ينبغي على حنة رفض لويس أيضاً تيمناً بموقف والدتها؟ تبدو حنة غير متأكدة من قرارها حول لويس حتى تطلع على تاريخ أمها، وبالتالي يتضح تاريخها هي شخصياً، ما يجعلها تتردد بالارتباط بلويس وتحاول أن تتجنبه.

تحتفظ لنا بخاتم والددة روث منذ العام ١٩٤٥ كي تعيده إليها، لكنها تعطي هذا الخاتم الآن إلى حنة، ما يجعلها تدرك مدى الخسارة التي شعرت بها أمها. تعيد حنة الخاتم إلى أمها، روث، فتشعر تلك الأخيرة أن ابنتها باتت الآن تعي التاريخ بصورة أوضح، فتقدم لها الخاتم كهدية. هذه القطعة الرمزية التي تخص والددة روث تربط الأجيال ببعضها، وبالتالي تشعر حنة أنها حصلت على الإنن اللازم لاختيار ما يناسب حياتها، وينتهي الفيلم بزواجها من لويس. يمكن لدورة الحياة أن تبدأ من جديد بالنسبة لحنة التي ستسهم بدورها في استمرارية عائلتها.

توجيه الممثلين

تولي فون تروتا اهتماماً خاصاً بمظهر الممثلين وملاحظهم عند اختيارهم. فممثلات فون تروتا يتمتعن بالملاح المعبرة بوضوح، مثل براءة أنجيلا وينكلر في فيلم "سرف كاترينا بلوم الضائع"، وحدة ملاح تينا لينجل في "الصحة الثانية لكريستا كلاجير"، وقوة جوتا لامب في "الشقيقتان" و"ماريان وجوليان"، وكاريزما برباره سوكوا في "ماريان وجوليان" و"روزا لكسمبورغ". قد تفتقر ممثلات فون تروتا لجمال مارلين مونرو، لكن وجوههن مثيرة للاهتمام ويزيد جمالهن بازدياد معرفتنا بهن كشخصيات. الخلاصة هي أن فون تروتا تهتم أولاً وأخيراً بالنساء القويات، لكن ذلك لا يعني أنها لا تختار ممثلات عكس النمط المعتاد. فالممثلة كاتيا رايمان تتمتع بأثوثة ونعومة مميزتين، لكن دورها بشخصية لينا في "سارع روزنشتراسه" تطلب منها الظهور بمظهر المرأة القوية، علماً بأن جانب النعومة والإغراء في لينا له حضور مهم في شخصيتها.

إضافة إلى هيئة الممثل، تهتم فون تروتا بما يتمتع به من عواطف معبرة. جميع الشخصيات التي وصفناها في هذا الفصل لديها إيمان محدد.

فماريان تؤمن بالثورة، وكريستا كلاجيز تؤمن بأن تجاوز القانون باسم موقف مبدئي هو تجاوز صحيح، وكاترينا بلوم تؤمن بمبادئ الطبقة المتوسطة والمجتمع المنظم إلى أن تضطر إلى تغيير موقفها. لذلك فإن الشغف المؤدي إلى الفعل يعتبر سمة أساسية في أداء كل دور من تلك الأدوار.

الصفة الأخرى لأداء هذه الأدوار هي المجازفة التي تتبعها المرأة لبلوغ الهدف المأمول في الأفلام التي بحثناها في هذا الفصل. فإذا نجحت يُكتب لها البقاء، لكن المرأة في كل فيلم تعلم أنها قد تضطر للقيام بأكثر مما هو مطلوب وتخطر بحياتها. من المؤكد أن هذه الحالة تتسحب على صميم أداء برباره سوكوا لدور الإرهابية ماريان، إذ نعتقد أنها تستطيع أن تقتل، أو قد تتعرض للقتل، أو أنها مستعدة لقتل نفسها. عندما تجادل أختها، تحتها دائماً على الانضمام إليها والمخاطرة بكل شيء في الحياة. تقدم الممثلة سوكوا أداءً مذهلاً ولا سيما فيما يتعلق بتعريض كيان المرء للخطر. فهي لا تظهر أبداً في حالة سكون وإنما تظل طوال الفيلم في حالة حركة وانفعال تصل بها إلى حافة الانفجار. ولعل أفضل وصف يعبر عن أداء سوكوا في هذا الفيلم هو أن أدائها كان "شرساً".

تستحضر فون تروتا دائماً شخصيات كهذه في أفلامها. الصحفي الذي يضايق كاترينا بلوم، على سبيل المثال، هو نجم إعلامي يتناول موضوعاته كما يتناول طعام الإفطار. الشخصية المماثلة في فيلم "سارع روزنشتراسه" هي روث البالغة التي توشك على الثوران والتخريب نتيجة بؤسها الشديد المتعلق بفقدان زوجها الذي شكل الخسارة الأخيرة في حياة مليئة بالخسائر.

وأخيراً ينبغي على أداء ممثلي فون تروتا استكشاف كافة سمات ومظاهر العلاقات - الصداقة والحب والغيرة والغضب والحسد والإغراء - كي يتسنى لنا الإحساس بالخطر والدفع في كل علاقة. يتضح هذا الجانب في أداء جوتا لامب وبرباره سوكوا بدور الشقيقتين الألمانييتين جوليان وماريان. يتوقع المرء أن تكون علاقة الأخوة قائمة إما على المحبة والمساعدة أو المنافسة والمنافسة، لكن هذه العلاقة بنظر فون تروتا تختلف

عن ذلك المفهوم. أعتقد أن العلاقة بين هاتين الشقيقتين علاقة تكافلية لأنهما دائماً معاً وكلّ منهما بحاجة الأخرى، وكلّ منهما تساند الأخرى، ومع ذلك ثمة غضب واضح يشند دائماً فيما بينهما، إضافة إلى الحب العميق الذي يربطهما معاً. وقد وصفت في فقرات سابقة من هذا الفصل كيف تبادلت الشقيقتان القمصان في السجن، وهي لحظة تعبّر عن حميمية واضحة فيها نوع من الرغبة الجنسية المشتركة. إن الهدف من أداء تلك الأدوار هو استحضار كافة سمات ومظاهر العلاقات بين الناس، لذلك يشير تعقيد علاقة الشقيقتين إلى المعنى الضمني المبطن لأداء أدوارهما، وهو ما كانت فون تروتا تطمح إليه في إمكانات ممثلاتها الفنية، وتحديدها لتعديل أدائهن.

إدارة عملية التصوير

يبدأ فيلم "سارغ روزنشتراسه" في مدينة نيويورك المعاصرة، بينما يبدأ فيلم "الشقيقتان" بطريقة استثنائية من خلال لقطة متابعة داخل الغابة، وتكرر هذه الصورة المجردة طوال الفيلم. لكن هذه الصورة المجازية نادرة في أعمال فون تروتا. إن الأجندة السردية في أفلامها واسعة جداً لدرجة تضطر معها إلى تكريس المعطيات البصرية من أجل نقلنا من نقطة إلى أخرى في السرد. نستطيع وصف فون تروتا في هذا الصدد أنها تتجنب البهرجة البصرية، بمعنى أنها تعرض لنا ما يهمنا لمتابعة السرد، وتستبعد كل المعطيات البصرية الأخرى التي لا لزوم لها. الصفة الأخرى للمعطيات البصرية التي تعتمد عليها فون تروتا أنها تفضل التركيز على الأداء أكثر من تركيزها على القوة البصرية للقطعة، ما يعني أن المادة في أفلامها تتفوق على الأسلوب.

تستخدم فون تروتا الكاميرا بطريقة طبيعية ومباشرة من دون اللجوء إلى البراعات الاستثنائية في التصوير. ففي فيلم "ماريان وجوليان" تركز المشاهد التي تصف نشوء الفتاتين أولاً وأخيراً على العلاقة التي تربطهما معاً ومدى حميمية تلك العلاقة. أما الماضي فيهيمن عليه شخص واحد فقط، ألا وهو والد الفتاتين.

تركز تلك المشاهد على أسلوب الأب الاستبدادي مقابل غضب الفتاتين، حنق جوليان وسعي ماريان لتحقيق المصالحة بين الأب وجوليان المتمرده. أما الشخصيات الأخرى، بمن فيهم الأم، فإنها تظهر ضمن سياق الأحداث وخلفية للشخصيات الرئيسية. فماريان وجوليان ووالدهما يتم عرضهم ضمن لقطات قريبة، أما باقي الشخصيات فتُعرض عموماً ضمن لقطات عامة.

وبصورة مماثلة أيضاً في مشهد غرفة الصف حيث يُعرض فيلم وثائقي عن معسكرات الاعتقال على طالبات المدرسة، يتم التركيز على الشقيقتين وعلى الفيلم التسجيلي، أما المعلمة وباقي الطالبات فهم مجرد خلفية للصورة الرئيسية. إن أحد جوانب أسلوب فون تروتا هو التركيز على الشخصيات الرئيسية فقط وإهمال كل شيء آخر أو دمجها في سياق الخلفية. وبالتالي فإن التركيز على الشخصية يفوق التركيز على الحبكة. فعند تقديم الحبكة، مثل محاولة إطلاق سراح فاييان في فيلم "شارع روزنستراسه"، يندرج هذا التقديم ضمن سياق إحدى الشخصيات الرئيسية، وفي هذا المثال الشخصية المقصودة هي لينا زوجة فاييان. ثمة لقطات تبين كيف يهدد رجال الجستابو فاييان بالموت، لكن وظيفة هذه اللقطات هي تذكيرنا بالجانب الذي يتعرض للخطر الحقيقي (حياة فاييان)، وتذكيرنا أيضاً بسلطة الجستابو على حياة اليهود المعتقلين.

المونتاج صفة أخرى من صفات الخيارات البصرية التي تتبعها فون تروتا. بما أنها تسرد قصصاً متعددة، مثل فيلم "شارع روزنستراسه"، فإن استخدام مؤثرات الانتقال البصرية ضرورية للإيحاء بالانتقال من الزمن الحاضر إلى عام ١٩٤٣. يمكن عرض وتنفيذ هذه المؤثرات مثلاً إما بواسطة مقطوعة موسيقية أو مجرد وعاء من الحساء. كما تولي فون تروتا أهمية مماثلة بالحدث الموازي. ففيلم "شارع روزنستراسه" يضم ثلاث شخصيات رئيسية وتدور أحداثه ضمن مرحلتين زمنيتين مختلفتين. إن التنقل بين المراحل الزمنية المختلفة ومن شخصية إلى أخرى مع الحفاظ على زخم القصة وشد انتباه المشاهدين هي تحديات مونتاجية صعبة بالنسبة للمخرج.

وبدلاً من الاعتماد على سرعة وتيرة الأحداث لإنتاج منحنى عاطفي، تبقى فون تروتا مصير الرجلين (فابيان في عام ١٩٤٣، ولويس في عام ٢٠٠٣) غير واضح حتى نهاية الفيلم تقريباً. وبالتالي فإن الترقب والإحساس بالتوتر في السرد يشدان انتباه وأعصاب المتفرجين والتساؤل فيما إذا كانت الأمور ستشهد انفراجاً بالنسبة لفابيان ولينا من جهة، وحنة ولويس من جهة أخرى. إن وضوح السرد والتأكيد الدرامي هدفان رئيسيان في مونتاج فون تروتا. كما أن استخدام اللقطات القريبة بسخاء يحافظ على قوة مستوى المشاعر، إضافة إلى أن استخدام حركة الكاميرا يعزز من حيوية السرد.

ثمة عنصر واحد لا تغفل فون تروتا أبداً عن تعزيزه بصرياً، ألا وهو الرابط بين الحياة التاريخية والحياة الشخصية. الصليب المعقوف والنجمة اليهودية والتحية النازية والعناقات الشخصية هي عناصر تعزز الذكورية الشوفينية للنازيين. فالنازيون لا ينظرون إلى لينا - المرأة الارستقراطية والزوجة والأم البديلة لروث - على أنها إنسانة عادية مثلهم، وإنما يرون فيها فرصة لإشباع ملذاتهم الحسية. فمن خلال تضمين باثولوجيا النازيين في لقاء شخصي بسيط كهذا، تتيح فون تروتا للمشاهدين الشعور بفكرة المخرج بطريقة دراماتيكية وعاطفية جداً. إن هذا النوع من الاختيار الإخراجي هو الذي يرفع مستوى جمهور فون تروتا. وكما تجازف شخصيات فون تروتا بكل شيء، فإن فون تروتا نفسها تعتبر مجازفة طموحة في السرد. وعندما تؤتي هذه المجازفات ثمارها، كما يحدث في كل فيلم من الأفلام الأربعة التي بحثناها بالتفصيل، فإننا نشهد قوة العاطفة والالتزام في الإخراج.

الفصل العسرون

لوكاس موديسون: التعاطف والبغض

مقدمة

التعاطف والبغض صفتان متناقضتان نجدهما في مهنة لوكاس موديسون المتميزة بتأثيرها الفني القوي بالرغم من مدتها الزمنية القصيرة. يمثل كل من السويدي لوكاس موديسون والألماني توم تيكفّر والفرنسية كاترين برييا رأياً فنياً جديداً وقوياً بين صانعي الأفلام. إن جرأة وتجريبية كل واحد من هؤلاء المخرجين وتشبهه برأيه جعلتهم يتركون أثراً واضحاً في صناعة السينما مماثلاً لأثر مارتن سكورسيزي في الولايات المتحدة، وونغ كار واي في آسيا. سنتناول في هذا الفصل أربعة أفلام صورها موديسون في السويد: "بلدة أومول اللعينة" (الذي صدر في أمريكا الشمالية بعنوان "أظهري لي الحب" في ١٩٩٨)، و"معاً" (٢٠٠٠) و"ليليا للأبد" (٢٠٠٢) و"تقب في قلبي" (٢٠٠٤).

بالنسبة لفكرة المخرج، فإن موديسون يدرس شخصيات متطرفة في كل فيلم من تلك الأفلام، كما يبحث في كل منها عن طريقة للتعاطف مع تلك الشخصيات. قد يفيدنا التطرق إلى مصطلح "التعاطف" قبل بحث أفلام وشخصيات موديسون. لعل إرنست لوبيتش ومارغريت فون تروتا هما أكثر مخرجين شبيهاً بموديسون من حيث صفة التعاطف من بين المخرجين الذين قمت بوصفهم حتى الآن. كان الهدف في أفلام جورج ستيفنز تفاعل جمهور المشاهدين مع الشخصية، وهو هدف يتخطى التعاطف. أما الشخصيات في

أعمال جون فورد فهي رمزية وأكبر من الواقع، بمعنى أنه من السهولة بمكان الإعجاب بتلك الشخصيات ولكن من الصعوبة بمكان أيضاً الاندماج والتفاعل معها. لكن صفة التعاطف لم تشكل هدفاً يسعى وراءه هذان المخرجان.

يهتم كل من لوبيتش وفون تروتا اهتماماً كبيراً بشخصيات أفلامهما، ولا يباليان بوجود عيوب في تلك الشخصيات، بل الحقيقة هي أن العيوب ضرورية لنقل التعقيد والواقعية إلى الشخصية. هذا هو ما أقصده بالتعاطف الموجود في الشخصيات الواقعية التي نستطيع تمييزها واكتشاف فيما إذا كانت جديرة بالبغض أو الإعجاب، شخصيات تعمل من خلال نقاط قوة وضعف وحنان، وهي الصفات التي نجدها في شخصيات لوكاس موديسون.

لكن التعاطف له حدود أيضاً. تبدأ هذه الحدود بالانتزاع ككوميديا ساخرة خفيفة عند التعبير عنها باعتدال، أو كسخط مباشر وبغض لافت عندما تصبح تلك الحدود قوية. نشاهد هذه الكوميديا الساخرة الخفيفة في معظم أفلام لوبيتش تقريباً، مثل الزوجين الممثلين جوزيف تورا (جاك بيني) وماريا (كارول لومبارد) في فيلم "تكون أو لا تكون". كلاهما جدير بتعاطفنا، هو بغيرته، وهي بدهائها وريائها، وكلاهما مصدر لوبيتش للكوميديا الساخرة الخفيفة عن نرجسية الممثلين. وعلى نحو مماثل أيضاً، تتعاطف فون تروتا مع الشقيقة الكبرى (جوتا لامب) في فيلم "الشقيقتان"، وفي الوقت نفسه تلوم تلك الشخصية على السيطرة المفرطة التي تفرضها على أختها الصغيرة، وعلى الأخت الصغيرة البديلة بعد انتحار أختها الحقيقية. يفسر لوبيتش وفون تروتا الآراء السلبية بطريقة مختلفة عن موديسون. فأتجاه فون تروتا نحو المقاربة الفكرية الجادة يبدو واضحاً في "روزا لوكسمبورغ"، ما يؤدي إلى محايدة أثر الفيلم بالرغم من براعة أداء الممثلة برباره سوكوا في وصف شخصية روزا. أما بالنسبة للوبيتش، فإنه يصبح جاداً ومولعاً بالتفاصيل في فيلم "الرجل الذي قتلته"، ما يؤدي إلى إضعاف أثر الفيلم. أما موديسون فلا يتوقف عن البحث عن فكرة التعاطف في فيلمه "تقب في قلبي" بينما يغمرنا بالبغض الذي تشعر به

شخصياته نحو نفسها ونحو بعضها البعض ونحو العالم الذي تعيش وسطه. سنبحث هذه النقطة بمزيد من التفصيل في فقرات تالية.

قبل الخوض في أعمال موديسون ينبغي وضعه في سياقه الفني الملائم كصانع أفلام معاصر في القرن الحادي والعشرين وكصانع أفلام أوروبي وكصانع أفلام سويدي. يعمل موديسون كمخرج سويدي في ظل إنغمار بيرغمان، المخرج الذي هيمن على السينما السويدية لمدة ٣٠ سنة ومازال إلى اليوم يغطي بظله أيضاً المسرح السويدي. الجانب المهم في أفلام بيرغمان هو مجاله الفني الواسع واستعداده الدائم للقيام بالمجازفات السينمائية. فقد يعمل بيرغمان في المجال الأدبي (مثل فيلمه "الختم السابع") أو التجريبي ("الشخصية") أو الكلاسيكي ("فاني والكسندر")، أو حسب نوع الفيلم الذي تشكل الحبكة محوره الأساسي ("ساعة الذئب"). الصفة التي تجمع موديسون مع بيرغمان هي أسلوب ذلك الأخير في سبر أعماق شخصياته من خلال تصوير بعض الصفات الإنسانية، مثل الصدق والتلاعب والإبداع.

ثمة اتجاه في السينما الأوروبية، كما في السينما الأمريكية، لمواكبة المخرجين الشباب والأفكار الجديدة والموضوعات الجديدة، وبالتالي اكتسبت حركة الدوغما التي نشأت حول لارس فون تراير في الدانمرك في منتصف التسعينيات أهمية ملحوظة. فقد ظهرت حركة الدوغما كرد فعل على التقنيات المتطورة والمؤثرات الخاصة والميزانيات الضخمة في صناعة الأفلام، وتردد صدى الدوغما لدى المخرجين في شتى أنحاء العالم. كما أصبحت صناعة الأفلام حسب النوع محور اهتمام المخرجين البلجيكيين، مثل لوك بيلفو ("الثلاثية")، والمخرجين الإيطاليين، مثل إيمانويل كرياليس ("ريسبيرو"). ثمة حافز للابتكار والإبداع نشأ في مختلف أنحاء أوروبا رداً على هيمنة سينما هوليوود، وكانت النتيجة ظهور صانعي أفلام، مثل بيدرو المودوفار في إسبانيا، وماثيو كازوفيتش وجاك أوديار في فرنسا، ولين رامزي وداني بويل في بريطانيا، وجميعهم تركوا أثراً واضحاً وقوياً على موديسون.

عززت العولمة مفهوماً قومياً استخدم أنماطاً سينمائية محوراً أساسياً هو الحبكة بحيث تحول هذا المفهوم إلى ما يمكن وصفه بالمخرج العالمي. يركز المخرجان الصينيان زانغ ييمو في فيلمه "بطل"، وونغ كار واي في فيلمه "في مزاج للحب"، على سبيل المثال، على الأسلوب أكثر من المحتوى، ويبدو أنهما تركا بذلك أثراً عميقاً على المخرجين الشباب في جميع أنحاء العالم. مع أن هذه الحركة بدأت بالمخرج كوينتين تراننتينو والأدب الشعبي إلا أن المخرجين العالميين لم يتبعوا المسار نفسه، إذ اعتمد كل منهم أسلوباً قوياً بخيارات فردية تتعلق بمقارباتهم للمحتوى. هذه العولمة تركت كبير الأثر على موديسون وطريقة عمله.

"بلدة أومول اللعينة" (١٩٩٨)

يشير عنوان فيلم "بلدة أومول اللعينة" إلى عبارة استهجان تصيح بها الشخصية الرئيسية (بطلة الفيلم) إيلين (الكسندرا داهلستروم) أمام شقيقتها جيسيكا، بقولها "لَمْ يَنْبَغِي عَلَيْنَا العيش في أومول اللعينة؟" ("أومول" [Åmål] هي بلدة صغيرة في السويد). إيلين فتاة جميلة في ربيعها الرابع عشر معروفة باستهتارها لأنها سهلة المنال بالنسبة للفتيان، ومع ذلك تستحوذ إيلين على جلّ اهتمام يوهان (ماتئوس راست) الذي يشعر أنه مغرم بها. تظن إيلين أنها ستصبح ملكة جمال السويد، لكن شقيقتها الكبرى تخبرها أنها قصيرة القامة ولن يتسنى لها الفوز بلقب كهذا. تضيق إيلين ذرعاً وتشعر بالضجر من كل شيء (حين تعلن بقولها "أكره حياتي...") وتعتقد أنها بحاجة إلى نوع من التغيير في نمط حياتها من خلال إشباع رغباتها الجنسية وتعاطي المخدرات ورقص الروك أند رول.

أغنيس (رييكا ليليبيرج) فتاة في السادسة عشرة يريد والداها أن تنعم ابنتهما بالسعادة ومحبة الناس، فيقيمان لها حفلة كي تشعر بالانتماء إلى أهالي الحي الذي انتقلت إليه أسرتها مؤخراً. لكن أغنيس تشعر أنها دخيلة وتعلم أن الحفلة لن تغير من شعورها بالاغتراب، ولا سيما أنها مثلية ومغرمة بالفتاة إيلين. المشكلة أن إيلين مفرطة في اشتهاؤ الجنس الآخر ولا تعلم أصلاً بوجود أغنيس.

لا تريد والددة إيلين أن تخرج ابنتها من المنزل بلباس مغرٍ، لكنها تسمح لها بالذهاب مع شقيقتها جيسيكا إلى الحفلة التي تقيمها أغنيس في بيتها، اعتقاداً منها بأن المكان آمن على ابنتها. خلال تلك الحفلة، التي لا يحضرها إلا إيلين وجيسيكا وفتاة أخرى مقعدة، تقترح أغنيس رهاناً بين الشقيقتين. تقبل إيلين أغنيس كي تفوز بالرهان، ثم تغادر إيلين وجيسيكا الحفلة بسرعة بعد تناول كأس من الخمر. تشعر أغنيس بكآبة شديدة تجعل والدها يخشى أن تقدم ابنته على الانتحار. بعد مغادرة منزل أغنيس، تذهب إيلين وجيسيكا إلى حفلة أخرى حيث ينتظر يوهان وصول إيلين بفارغ الصبر. يبدو يوهان جاداً بمشاعره نحو إيلين لكنها من الواضح لا تعيره أي اهتمام. بعد تناول المزيد من الخمر، تشعر إيلين بالثمالة وتقرر الذهاب إلى ستوكهولم بواسطة توقيف إحدى السيارات العابرة لتركها مجاناً، إلا أنها تغير رأيها وتعود إلى منزل أغنيس حيث تتبادل الفتاتان حديثاً ودياً تتخلله قبرة ثانية؛ فتشعر أغنيس بالأمل.

في اليوم التالي بالمدرسة، تتجاهل إيلين قصداً مشاعر أغنيس نحوها، ثم يخطر لها أن فكرة أغنيس حول إقامة علاقة مثلية قد تكون علاجاً لحالة الضجر التي تسيطر على حياتها، كما تعتقد أن أغنيس أصدق من باقي الفتيات، وتنتهي القصة بإعلان علاقتهما المثلية أمام الجميع في المدرسة. سنركز في فيلم "بلدة أومول اللعينة" على البداية التي تستعرض مشكلة أغنيس ومشكلة إيلين ورغبة يوهان، علماً أن كل موضوع في هذا السرد يرجع أصلاً إلى إيلين. إن براعة موديسون في تدبره شخصيات وأهدافاً وقصصاً متعددة تجعل بداية الفيلم رشيقة ومفعمة بالحياة.

"معاً" (٢٠٠٠)

"معاً" هو أيضاً سرد يضم شخصيات متعددة. تدور أحداث الفيلم في أحد المساكن الجماعية المشتركة في شهر تشرين الثاني ١٩٧٥. يبدأ الفيلم بإعلان وفاة فرانكو، ويحتفل أعضاء السكن الجماعي المشترك بنبأ وفاته كما لو أنها

مناسبة ليلة رأس السنة الجديدة. يرصد الفيلم قصة إيزابيث (ليزا ليندغرين)، وهي سيدة لا تنتمي أصلاً إلى أعضاء السكن الجماعي المشترك. تقرر إيزابيث أن تهجر زوجها رولف (مايكل نيكفست) الذي أبرحها ضرباً عندما كان ثملاً. تلجأ إيزابيث مع طفليها، إيفا وستيفان إلى مركز "معا"، وهو سكن جماعي مشترك يديره شقيقها غوران.

يضم هذا السكن المشترك بين أفراد زوجين مطلقين، لاس (أولا نوريل) وأنا (جيسيكا لايدبرغ) وابنتهما الصغرى تيت. تتوصل أنا إلى قناعة بأن الرجال ظالمون، فتعلن أنها أصبحت مثلية. غوران (غوستاف هامرستن) الذي يدير السكن الجماعي المشترك، لديه صديقة تدعى لينا (أنيا لوندفست)، وهي أنانية وتؤمن بالتححرر الجنسي، على عكس غوران اللطيف والمثالي بأفكاره والمحافظ أخلاقياً. كما يضم أعضاء المنزل كلاس (شانتني روني)، وهو رجل مثلي مغرم بلاس، زوج أنا السابق. وهناك إيريك (أول ساري)، وهو شاب ماركسي، مع أن والده رجل ثري جداً. وهناك أيضاً سيغنه (سيسيليا فرود) وسيغفارد (لارس فرود)، وابنتهما مون، ويبدو أنهما من أكثر أفراد المجموعة نفوراً من الاختلاط بالآخرين، ولا يكفون عن التذمر من سلوك أعضاء السكن الجماعي المشترك.

عند وصول إيزابيث وطفليها، يجتمع كافة أفراد المسكن المشترك في غرفة المعيشة يناقشون حول الحقوق الشخصية مقابل الحقوق الجماعية. يشعر لاس بالسخط لأن زوجته السابقة أنا تقف في الغرفة عارية تماماً من مستوى البطن وحتى القدمين، وتبرر تعريها بإصابتها بفطور جلدية فرضت عليها خلع لباس نصفها السفلي. هذا هو تفسيرها للحرية، لكن لاس يشعر أنه أسير حريتها. أما إيزابيث وولداها فينظرون بذهول إلى تلك السيدة العارية.

يرصد الفيلم محاولة إيزابيث بطبيعتها المحافظة التأقلم مع حياتها الجديدة. كما يحاول أولادها التأقلم مع المحيط الجديد، فتجد إيفا لنفسها صديقاً يشبهها في بعض الجوانب يسكن في المنزل المجاور. فكلاهما يضع نظرات طيبة سميكة

وذوقهما الموسيقي غريب جداً. أما ستيفان فيريد عودة والده، مثلما يريد لاس عودة أنا، في حين يريد كلاس الاستئثار بلاس لنفسه، أما لينا فتريد إيريك لنفسها، وهكذا دواليك. تصبح الشخصيات الجماعية مع تطور الأحداث أكثر فردية، بينما تتحول الشخصيات الفردية أو المحافظة إلى شخصيات جماعية. يعود رولف وإليزابيث إلى بعضهما ويغادران السكن المشترك، وكذلك الأمر بالنسبة للمصالحة التي تنتهي بعودة لاس إلى أنا، أما غوران فيتخلي عن لينا وينهار بذلك مفهوم الجماعة. المشهد الذي سنركز عليه اهتمامنا هو مشهد البداية الذي يقدم لنا بمنتهى الرشاقة كل الشخصيات وأجنداتها وصراعاتها. وكما في فيلم "بلدة أومول اللعينة"، يركز موديسون بسرعة على شخصياته ويتلاعب بعدة قصص مثلما يقذف المشعوذ الكرات في الهواء. وبدلاً من إرباكنا، فإن هذه القصص المتعددة تتضارب مع بعضها وتشحن مجموعة شخصيات فيلم "معاً" اللطيفة بحيوية تجعلها تتحرك برشاقة مثيرة وممتعة.

"ليليا للأبد" (٢٠٠٢)

تختلف قصة "ليليا للأبد" اختلافاً كلياً عن قصة الفيلمين السابقين. تدور أحداث النصف الأول من الفيلم في روسيا المعاصرة، وتدور أحداث النصف الثاني في السويد. بعد عرض مقدمة سريعة في السويد، تبدأ أحداث الفيلم حين تخبر الأم ابنتها ليليا (أوكسانا أغنيشكا) التي بلغت ربيعها الخامس عشر أنها سترحل إلى الولايات المتحدة مع زوجها الجديد وأنها ستستدعي ليليا للانضمام إليهما عندما تستقر أحوالهما. بعد أن تتخلي الأم عن ابنتها، لا تتردد عمة ليليا في طردها من المنزل، فتضطر للسكن في شقة قديمة آيلة للسقوط، بينما تستقر العمة في منزل ليليا الأصلي.

المدرسة ليست أفضل حالاً بالنسبة لليليا المستاءة من سياسة إدارة المدرسة وهيئة التدريس، وخصوصاً معلمتها. لكن الوضع مع أصدقائها يبدو أفضل نوعاً ما، مع أن الفتیان ينظرون إلى جميع البنات على أنهن عاهرات ويتصرفون معهن

وفقاً لتلك النظرة أيضاً. تذهب ليليا إلى ملهى ليلي بدعوة من إحدى صديقاتها، التي تستميل في تلك الأمسية أحد الرجال ليطارحها الغرام مقابل مبلغ من المال تعطيه فوراً إلى ليليا؛ لأن والدها لن يتردد في قتلها إذا علم حقيقة ما حدث. لكن هذه الأمسية تشوه سمعة ليليا على أنها تتاجر بجسدها، مع أن صديقتها هي التي مارست الجنس مع الرجل الغريب مقابل المال. تتخلص ليليا من المبلغ ومع ذلك يستمر الجميع بتضييق الخناق حولها، بينما تحاول ليليا التثبت باحترامها لنفسها وبالمبادئ الأخلاقية التي يفتقر إليها أقرانها كما يفتقر إليها البالغون في حياتها.

لا يبقى إلى جانب ليليا سوى صديق واحد أصغر منها سناً يدعى فولوديا (أرتيوم بوغوشارسكي). تتوطد العلاقة بين ليليا وفولوديا من دون الانغماس في أي ملذات حسية، بحيث تصبح صداقتهما الدرع الوحيد ضد تخلي الناس عنهما وضد الخداع والنفاق والظلم. من الواضح أن فولوديا يتعرض لسوء المعاملة في عائلته، كما تضطهده عصابة من فتيان الحي الذين يتسكعون لمضايقة الناس والتحرش بهم. يزيد وضع ليليا سوءاً عندما تتسلم رسالة من سلطات الرعاية الاجتماعية تفيد بأن أمها تنازلت عن كل المسؤوليات لتصبح من نصيب ليليا، ما يجعلها منكوبة تفقد كل الموارد المالية، حتى إن الجهات المعنية تقطع التيار الكهربائي عن "الزريبة" التي تعتبر شقتها السكنية.

لا تجد ليليا عند هذه المرحلة مناصاً من عرض جسدها على الرجال مقابل المال، وتستخدم ما تحصل عليه من هذا المال لشراء كرة سلة لفولوديا، وهو تصرف ينم عن رقة مشاعرها ولطفها نحو هذا الفتى الذي يبدو أنه قد يقدم على الانتحار في أي لحظة نتيجة حالة اليأس التي يعيشها. تلتقي ليليا بشاب يدعى أندريه في ملهى ليلي يعاملها بمنتهى الرقة، فتعتقد أنها عثرت أخيراً على شخص يهتم لأمرها. يخبرها أندريه أنه مضطر للسفر إلى السويد بغرض العمل ويدعوها لمرافقته.

توافق ليليا اعتقاداً منها بأن هذه الفرصة بداية لحياة أفضل، فتودع فولوديا الذي يشعر أن رحيلها سيجعله مهجوراً وأن الجميع قد تخلوا عنه؛ فينتحر. يخبر

أندريه ليليا في اللحظة الأخيرة أنه لا يستطيع السفر الآن، وأنه قد تدبر لها وثائق السفر اللازمة وتذكرة الطائرة، وأنه سيلحق بها قريباً. تسافر ليليا إلى ستوكهولم حيث يستقبلها في المطار أحد معارف أندريه، لكنها سرعان ما تكتشف نواياه الحقيقية حين تصبح أسيرة عصابة متخصصة في تجارة الرقيق الأبيض تجبرها على العمل بالدعارة. تتمرد ليليا لكنها تتعرض للضرب إلى أن تستسلم للأمر الواقع. لا يسمح لها رجال العصابة بمغادرة المنزل إلا لجلب الزبائن. تصبح حياة ليليا بذلك أكثر بؤساً وشقاءً بلا أصدقاء أو موارد مالية أو كرامة. تحاول الهروب لكنها تفشل، ولا تجد أمامها سوى الانتحار للمحافظة على ما تبقى لها من احترام الذات. يزورها فولوديا وهو مزود بجناحين ويلعبان سوية ويصبح كلاهما الآن مزوداً بالأجنحة ويتمتعان بالحرية المطلقة من خلال الموت. المشهد الذي سأبحثه بالتفصيل هو الدقائق العشر الأخيرة من الفيلم التي تشكل الأحداث المؤدية إلى انتحار ليليا للتحرر من حياة البؤس التي تعيشها.

"ثقب في قلبي" (٢٠٠٤)

"ثقب في قلبي" هو أكثر أفلام موديسون سوداوية. يضم الفيلم أربع شخصيات ضمن حبكة تتناول تصوير فيلم إياحي في إحدى مدن السويد. يعيش أب وابنه في شقة سكنية تدور فيها معظم أحداث الفيلم. الابن، إيريك (بيورن ألمروث) طويل الشعر ولديه تشوه خلقي. تغلب الكآبة على إيريك الذي يلوذ إلى موسيقاه هرباً من الغم. ثمة حبل يتدلى في مقدمة غرفته يثير التساؤل فيما إذا كان الفتى سيظل على قيد الحياة أم سيقدم على الانتحار. الأب، ريكارد (ثروستن فلينك)، سكير ومنغمس في الملذات وبدين ويغلب عليه سلوك المراهقين. ينوي ريكارد تصوير فيلم إياحي اليوم في الشقة نفسها التي يعيش فيها مع ابنه إيريك. يدعو إيريك لمشاهدة عملية التصوير، لكن الفتى المحافظ يشعر بالاشمئزاز ويعارض ضمناً ما يفعله والده. عندما يطلب منه الأب إحضار كأس ماء، يعطيه إيريك كأساً مملوءة من مياه المراحيض.

جيكو (غوران ماريانوفيتش)، الذي سيلعب دور الرجل في الفيلم الإباحي، شاب مقتول العضلات وعصبي المزاج وينضح كراهية وعدوانية. تيس (سنا برودينغ)، فتاة في الحادية والعشرين من العمر تظهر في الفيلم لأنها تشعر بالملل، والجنس هو الشيء الوحيد الذي يجعلها تشعر بالحماس في الحياة.

الفكرة الأساسية في فيلم "تقب في قلبي" هي تصوير الفيلم الإباحي، ولكن عندما يشعر الممثلون والمخرج بالملل من رتابة عملهم، يبحثون عن بعض الأفعال الحسية التي تزيد من إثارة الفيلم وإثارتهم شخصياً أيضاً، وذلك عن طريق إيذاء بعضهم البعض، لكن يبدو أن هذا العنف عبارة عن تهديد ينطوي على الذل والإذلال. من وجهة نظر المتفرجين، فإن هذه الأفعال لم يتكرر ظهورها في أي فيلم تجاري أو فني منذ إصدار فيلم بيبير باولو بازوليني الذي حمل عنوان "سالو". ومع أن تلك الأفعال مجسدة بصور استغلالية تُعرض على الشاشة بطريقة إبداعية، إلا أنها في الوقت عينه تنتقد السلوك الإنساني الواضح في هذا الصدد.

يعرض موديسون في خضم هذه الأحداث مقطعاً لعملية جراحية لقلب أحد المرضى من أجل إنقاذ حياته، في حين تبين المشاهد الجنسية استغلال وظائف الحياة وسلوكها. تقدم هذه المقاطع فرصة لموديسون كي يطرح آراءه حول المجتمع والتقدم. ومن أجل خلق الصفة الإنسانية على شخصياته الأربع، يجعلهم يعترفون أمامنا في أوقات مختلفة بطموحاتهم وخيالاتهم العميقة. بالنسبة لجيكو، الذي يشكل أقل الشخصيات تعاطفاً مع الآخرين، يصور لنا موديسون خيالات جيكو عن جمال وهدوء الريف كنوع من الهروب من واقع سلوكه، حيث يهرب إلى حقول ذهبية ويعود إلى أيام الطفولة وينغمس في واقع آخر. بالنسبة لباقى الشخصيات، فإن أحلامها أقل إنسانية وأكثر شراسة. الوحيد الذي يبقى أكثر إنسانية بين الشخصيات الأربع هو إيريك، وينتهي الفيلم بلقطة قريبة تصوره مع تيس. أما ريكارد وجيكو فيبدو أنهما ضحيتا غضبهما وخيبة أملهما في الحياة، بينما يوحى إيريك وتيس بسنهما اليافع بصيصاً من الأمل بالمستقبل ويتابعان مشوارهما في الحياة رغم تجربتهما المريرة فيها. المقطع الذي سأستخدمه من

تُقب في قلبي" هو بداية الفيلم. يستخدم موديسون عند التعريف بالشخصيات الأربع أسلوباً رقيقاً في التنقل من شخصية إلى أخرى كي يتسنى له وصف الطبيعة الممزقة لحياة شخصيات تُقب في قلبي".

تفسير نص السيناريو

فكرة المخرج (التعاطف والبغض) تسلط الضوء على حضور التعاطف والبغض في تفسير موديسون للشخصيات ونقاط ضغط الحكمة والشخصيات التي تحت على التغيير، بمعنى أن فكرة المخرج تشق طريقاً في السرد. تشعر الشخصية الرئيسية إيلين بالضجر في فيلم "بلدة أومول اللعينة" (أظهري لي الحب). إيلين فتاة جذابة ومفعمة بالحيوية والعاطفة. يندمج انفتاحها وتبلد مشاعرها بطريقة تتبناها إلى ضرورة تفهمها والتعاطف معها. نستطيع خلال تطور علاقتها مع أغنيس متابعة تحولها من فتاة متكلفة تهوى التجريب إلى إنسانة صادقة، ما يجعلها شخصية جذيرة بالتفهم والتعاطف. لتعزيز هذا الشعور بالتفهم والتعاطف يربط موديسون نوعاً من البغض المعتدل الذي يشعر به الوالدان إزاء قسوة المراهقين الشباب وضرورة التوافق مع الآخرين التي تفرضها المدرسة بإدارتها وطلابها.

يبدو تعاطف موديسون مع إيفا وستيفان أوضح في فيلم "معاً" لأن الصغار هم أكثر من يعاني في حالات التفكك الأسري. يحيط بغض معتدل بجميع البالغين في الفيلم بتوجيه التوبيخ لكل من غوران بسبب مثاليته، ولينا بسبب تحررها الجنسي المفرط، وأنا بسبب تعريضها، وإيريك بسبب قسوته وغضبه. لكن هذا البغض يبدو معتدلاً ولا يجرد الشخصيات من جمالياتها، لكن البغض في كل الأحوال حاضر ومقترن بشخصيات الكبار.

يتجلى التعاطف أيضاً في أفضل صوره مع فولوديا وليليا في فيلم "ليليا للأبد"، في حين يبلغ البغض أوجه عند توجيهه إلى جيكو وريكارد بفيلم تُقب في قلبي"، لكن البغض والتعاطف موجودان معاً في كلا الفيلمين. الشيء الواضح هو أن موديسون متعاطف مع الأطفال حتى ولو كانوا كباراً، مثل إيريك في تُقب في

قلبي"، بينما يرى سلوك البالغين بغضباً وجديراً بالازدراء. الرجال في "ليليا للأبد" وتُقب في قلبي" يكرهون الأطفال والنساء ويسئون معاملتهم. هذه النظرة للشخصية مغروسة في جميع أفلام موديسون.

كي نفهم سبب عيوب الأطفال والكبار في أفلام موديسون، ينبغي أن نفكر به كرجل فاضل متمسك بمجموعة من المبادئ الأخلاقية في عمله. مع أن المبادئ تأتي أيضاً في صميم أعمال المخرج السويدي لاس هالستروم ("قواعد مخزن عصير التفاح") والمخرج المستقل الكسندر باين ("طرق جانبية")، لا تعتبر تلك المبادئ جزءاً محورياً بالنسبة لمعظم المخرجين.

كي يسلط الضوء على استكشافه للمبادئ والقيم، اختار موديسون استخدام نوعين من الأفلام لتحقيق عملية تضارب المبادئ والقيم في صلب السرد: كوميديا الموقف والميلودراما. بما أن كوميديا الموقف والميلودراما نوعان متناقضان، فإن خيار موديسون يصبح مفهوماً أكثر. المنحنى الدرامي في "بلدة أومول اللعينة" و"معاً" هو منحنى درامي نموذجي عن كوميديا الموقف. ينشأ تضارب المبادئ والقيم في الأفلام الكوميدية عموماً من الصراع بين عالم الأطفال والكبار، وبين الملتزمين بالأعراف والعادات وغير الملتزمين بها اجتماعياً. يستخدم موديسون إطار قصة ميلودرامية لفيلميه "ليليا للأبد" و"تُقب في قلبي"؛ لأن التضارب في الميلودراما ينشأ حصراً بين الصغار والكبار. يناضل الصغيران اليائسان لياليا وفولوديا للتمسك بكرامتهما والتشبث بأي قوة تساعدتهما على الاستمرار بالحياة. لكن نتائج الميلودراما تكون عادة كئيبة وغير مثمرة، لذلك الموت وحده فقط يوفر لهذين الصغيرين ما يفقدانه في الحياة من بهجة وكرامة. تضارب القيم والمبادئ الأخلاقية أو غيابها هي نتائج واضحة وجلية في أفلام موديسون.

من أجل دعم تفسيره للتعاطف مع شخصيات الأطفال، يلجأ موديسون إلى تحول الشخصيات عبر العلاقات. فهاهي أغنيس تسهم في تحويل إيلين في "بلدة أومول اللعينة"، وغوران يتحول عن طريق العيش مع شقيقته إليزابيث في فيلم "معاً". أما الحكمة فتشكل أثراً سلبياً على لياليا في "ليليا للأبد"، وعلى

إيريك وريكارد في "ثقب في قلبي". الأمر المثير للاهتمام هو أن كلتا الحكيتين تتناولان موضوع الاستغلال وتوظيف ليليا بالدعارة في السويد بفيلم "ليليا للأبد"، وتصوير الفيلم الإباحي في "ثقب في قلبي". تحتل الحكمة في معظم الأحوال جانب عالم البالغين في تلك القصص، بينما تحتل علاقات الشخصيات في معظم الأحوال جانب عالم الصغار. ما يقوم به موديسون هو دمج التعاطف في العلاقات، ودمج البغض في الحكمة.

توجيه الممثلين

يعتمد موديسون في اختيار الممثلين لأفلامه على الهيئة التي تدعم فكرة المخرج الخاصة به. بالنسبة لأدوار المراهقين في "بلدة أومول اللعينة" و"ليليا للأبد"، ينبغي لهيئة الممثلين أن تبرز التعاطف والتفهم للعيان، بمعنى أن الممثل (أو الممثلة) يجب أن يتمتع بجاذب لافت ومعبر ومفعم بالحيوية. كما ينبغي أن تكون الهيئة طبيعية لا تكلف فيها. فالصغيران إيفا وستيفان في فيلم "معاً" يجب أن يوحي مظهرهما بالغرابة عن جماعة السكن المشترك، على عكس البالغين الذين يتصرفون في معظم الأحيان كالمراهقين، ما يتطلب أن يوحي مظهرهم بمظهر الشباب المتحمسين والملتزمين بفكرة السكن الجماعي المشترك، باستثناء إليزابيث ورولف اللذين يتمتعان فعلياً بمظهر البالغين. أما من أجل التعبير عن البغض في "ليليا للأبد" و"ثقب في قلبي"، فيجب أن تعكس هيئة الممثلين البالغين قسوة لا رحمة فيها على الإطلاق.

إضافة إلى مظهر المراهقين والصغار والكبار في أفلام موديسون، يجب على الممثلين إبراز صفة واحدة، ثم استكشاف كل سماتها خلال أدائهم (بطريقة مشابهة لمفهوم كازان عن الأداء). يجب على جيكو، على سبيل المثال، استكشاف جميع جوانب عدوانيته، بما في ذلك الجانب الخطير الناجم عن حدة طباعه وغضبه الفظيع في "ثقب في قلبي". كما ينبغي على ريكارد استكشاف كل الزوايا المظلمة في إشفافه على ذاته. بالنسبة لدور ليليا في "ليليا للأبد"، يجب على الممثلة الفتية أوسكانا إظهار قدرتها على التشبث بكل ذرة

مما تبقى من كرامة وشرف ليليا مهما كانت الظروف التي تجد نفسها فيها؛ لأن الكرامة هي ما ينبغي على هذه الشخصية التمسك بها بوضوح يبين مدى أهمية هذه النقطة الحساسة بالذات. وفي فيلم "معاً" يجب على رولف أن يتحرى كل الأسباب المؤدية إلى إيمانه الكحول وعواقبه الوخيمة، ما يحتم على الممثل إظهار الجرأة والذل في أدائه باعتباره من أبرز نتائج الإفراط بتناول المسكرات. يجب على ممثلي موديسون المغامرة بكل الجوانب الفنية للأداء؛ لأن هذا هو ما تقوم به الشخصيات التي يلعبون أدوارها.

إن أفضل طريقة لفهم أسلوب موديسون في توجيه الممثلين هي مقارنة أهدافه للأداء مع أهداف الأداء المماثلة التي يعتمد عليها بيتر بروك بأسلوبه التجريبي للوصول إلى أداء تمثيلي يحقق حضوراً معنوياً ومادياً في آن معاً. قد يتبادر إلى ذهننا وصف هذه الطريقة بمفهوم "الوجودية"، لكن المضمون الذي ينطوي عليه هذا المصطلح قد يبدو أكاديمياً أكثر من اللازم بالنسبة لمفهوم موديسون عن أداء الممثلين بما أنه غير مصقول فنياً، وفي الوقت عينه قادر على إفراز شعور مماثل لعمل بيتر بروك من حيث الدمج الصعب بين المادي والمعنوي.

وأخيراً ثمة جانب في الأداء التمثيلي الذي يسعى إليه موديسون يتجسد في إعلان الشخصيات عن الحالة التي تعيشها في لحظات معينة، مثل قول إيلين في فيلم "بلدة أومول اللعينة" ... "أشعر بملل فظيع ..."، أو عن الأهداف التي تستحوذ على الشخصية، مثل قول أغنيس في الفيلم نفسه ... "أنا مغرمة بإيلين". يكتسب الأداء بذلك نوعاً من "الآنية" يفرض على الشخصية إيجاد الحل الملائم. فهاهي لينا في فيلم "معاً"، على سبيل المثال، تخبر عشيقها غوران أنها تريد ممارسة الجنس مع إيريك لأنه يشعر باضطراب شديد، ثم تخبر غوران أيضاً أنها بلغت أول نشوة جنسية حقيقية خلال مغامرتها مع إيريك، ما يعني أن كل تجاربها الجنسية مع غوران نفسه كانت زائفة. يمثل موقف لينا الإعلان عن حالة الشخصية والكشف عن خبايا الأمور، وهما هدفان يسعى موديسون إلى تحقيقهما في أداء ممثليه.

إدارة عملية التصوير

يجب أن نبدأ بتفحص خيارات موديسون للكاميرا والمونتاج بالأشياء التي يهملها. لا يفتح موديسون أفلامه بالطريقة التقليدية، أي إنه لا يستخدم اللقطات التأسيسية. بمعنى آخر، يضعنا موديسون منذ البداية في منتصف القصة. تهدف اللقطة التأسيسية، سواء أكانت لقطة بعيدة جداً أم مجرد لقطة بعيدة (لقطة عامة)، إلى تحديد موقع الحدث وزمانه ومكانه. فاللقطة التأسيسية هي التي توفر السياق اللازم للقطعة من أجل متابعتها. أما موديسون فلا يقدم لنا السياق أو الرابط السردى الذي يجعلنا نفكر إلى أي مكان ينقلنا. نتعرف في فيلم "بلدة أومول اللعينة" مباشرة إلى أغنيس وإيلين. وفي فيلم "معاً" نتعرف أيضاً بدون مقدمات إلى غوران ولينا وباقي أفراد السكن الجماعي المشترك عند إعلان وفاة فرانكو واحتفال أفراد السكن الجماعي بالهتاف "مات فرانكو!". أما فيلم "ليليا للأبد" فيبدأ بليلىا تركض عبر أحد شوارع السويد باتجاه الجسر الذي ستقفز منه لتنتحر. كما يبدأ فيلم "تقب في قلبي" في الصباح عندما يستيقظ ريكارد، بينما يتأمل إيريك فيما إذا كان بمقدوره العيش يوماً آخر. ننقل مباشرة في كل فيلم من تلك الأفلام إلى الشخصيات حيث تمر بلحظات حاسمة في حياتها. بالنسبة لأغنيس يصادف تعرفنا إليها احتفالها بعيد ميلادها السادس عشر، أما بالنسبة لليلىا فإنها اللحظة الأخيرة قبل انتحارها. من خلال الانتقال أو التوجه مباشرة إلى الشخصيات، يخبرنا موديسون عما هو مهم في قصصه، والمقصود بذلك الشخصيات وليس سياق أحداث القصة.

يفضل موديسون استخدام اللقطات القريبة كي تقترب أكثر من الشخصيات، لكن هذا لا يعني أن أفلامه مصورة حصراً باللقطات القريبة، مثل كارل دراير في فيلمه "الام جان دارك"، وإنما يهدف من استخدامه للقطات القريبة بغزارة إلى دفعنا لنقترب أكثر فأكثر من الشخصيات. فغياب السياق أو المحيط يعني أنه ليس لدينا إلا العلاقة مع الشخصيات عندما نتعرف إليها ونراقبها.

الصفة البصرية الثانية التي تعزز علاقتنا بالشخصيات هي استخدام موديسون للكاميرا المحمولة، لكنه لا يستخدمها بغزارة مماثلة لمخرجي حركة الدوغما، وإنما يبدو أن اهتمامه بالتصوير بواسطة الكاميرا المحمولة قد زاد مع تقدم مهنته في الإخراج. لكن مجازفة موديسون بالتصوير بهذه الطريقة يضيف أسلوباً لا يتطلب الكثير من مراعاة الصفات المبسطة للتركيب البصري، على عكس التراكيب البصرية التي يستخدمها فورد أو أيزنشتاين. أعتقد أن موديسون قد اختار التصوير بالكاميرا المحمولة للاقترب أكثر إلى ليليا وفولوديا، وإلى تيس وجيكو، بحيث لا شيء يعوق وصولنا إليهم.

ثمة حقيقة أخرى تتعلق بأسلوب موديسون البصري، وهي أنه لا يحبذ استخدام عدسة الزاوية العريضة. لنأمل في رومان بولانسكي للحظات حيث يضع الكاميرا في فيلمه "عازف البيانو" بالقرب من الشخصية الرئيسية، بينما يظهر أحد شوارع وارسو أو محطة القطار في الخلفية بتركيز بؤري واضح. إن مكان وضع الكاميرا يجعلنا قريبين من الشخصيات الرئيسية، كما تقدم لنا خيارات التصوير المتنوعة السياق العام، إضافة إلى فكرة عن مدى العزلة التي تعيشها الشخصية. عندما يستخدم موديسون عدسة عادية أو عدسة مكبرة، يتداعى السياق العام بحيث نشعر بوجود الشخصية فقط. إن وضعيات الكاميرا تفرضها حدود الحيز المتوافر، لكنها في الوقت نفسه تقترب من الشخصية مهما كانت الظروف. مع أن موديسون يتخلى عن القيم الجمالية الفنية التي توفرها عملية التأطير، يقدم لنا فكرة واضحة عن أولوياته: الاقتراب أكثر ما يمكن من الشخصية ومهما كانت الظروف. اللقطات القريبة والتصوير بالكاميرا المحمولة على الكتف وخيارات العدسة وزوايا التصوير جميعها تدعم جهده في تأسيس حس التعاطف مع الشخصية الرئيسية والشخصيات الأخرى.

بالنسبة لخيارات المونتاج التي يعتمد عليها موديسون فإنها واضحة مثل خيارات استخدامه للكاميرا. أول ما يلاحظه المرء هو اهتمام موديسون بزج شخصيات متعددة في أفلامه، وبالتالي فإنه يستخدم مونتاج الحدث الموازي. ففي

فيلم "بلدة أومول اللعينة" يقدم لنا أغنيس واستحواذاها بإيلين، وكذلك استحواذ إيلين بحالة الضجر التي تتملكها، إضافة إلى الهاجس الذي لا يفارقها في أن تصبح ذات شأن، ويقاطع موديسون هذه الوقائع باهتمام يوهان وافتتانه بإيلين. ثم تستمر أحداث القصة الثلاث وتتقاطع فيما بينها أثناء تقدمنا في السرد. وعلى نحو مشابه أيضاً تنتقل في فيلم "معاً" بين السكن الجماعي المشترك وقضية انفصال إيزابيث عن رولف. يستمر التقاطع حتى يقوم غوران بإحضار إيزابيث وأولادها إلى السكن المشترك. ثمة موضوع آخر يقدمه لنا موديسون بين القضيتين الرئيسيتين يتطرق فيه إلى ستيفان الصغير، ابن إيزابيث، وشعوره بعدم الانتماء إلى أقرانه. هذه القصص المتنوعة إضافة إلى استخدام المونتاج الموازي يشحن تلك القصص التي تسيّرنا الشخصيات بالحياة.

يستخدم موديسون أيضاً مونتاج القطع المفاجئ من أجل إضفاء الحيوية على السرد. ينقلنا هذا النوع من المونتاج المنفذ على حركة الكاميرا المحمولة في بداية فيلم "ليليا للأبد" إلى قصة شخصية نلتقي بها أثناء حركتها. يعطينا مونتاج القطع المفاجئ فكرة عن الفوضى الداخلية التي تشعر بها ليليا والعنف الخارجي الذي تتعرض له حياتها من دون التعليق على أي من الحالتين بالحوار. وبطريقة مماثلة أيضاً تقوم الموسيقى التصويرية في فيلم "معاً" بتعزيز المشهد ليصبح مُبهِراً لا يقاوم، وفي الحقيقة إن مونتاج القطع المفاجئ يسهم إسهاماً مهماً في تعزيز هذا الشعور.

ينطوي مونتاج القطع المفاجئ في "ثقب في قلبي" على ضرورة توافر عنصر التحكم والسيطرة في حياة شخصيات الفيلم الأربع. هذه القفزات المونتاجية في "ثقب في قلبي" تشوش ترابط الأحداث وتشحنها بالحياة والاستمرارية. كما أن اختيار موديسون لمونتاج القطع المباشر من مشهد إلى مشهد يشوش تواصل الأحداث واستمراريتها نظراً لعدم استخدامه تقنيات الاختفاء والظهور التدريجي والمزج، إذ أن القطع الواضح ينتج عنه تباطؤ لثوان قليلة قبل أن ندرك أننا في موقع مختلف مع شخصيات مختلفة.

وأخيراً فإن موديسون دقيق جداً في استخدام الصوت، وخصوصاً تجاور أنواع مختلفة من الموسيقى التصويرية، إذ ينتقل على سبيل المثال من موسيقى الروك الصاخبة إلى الموسيقى الحرة، فالإيقاع الزاخر بالضجيج في بداية فيلم "ثقب في قلبي". ومثل مونتاج القطع المفاجئ، النتيجة هي تشويش الذهن وتشيت الانتباه من خلال استخدام مونتاج صوتي يعتمد على القطع المفاجئ. الشعور العام حول بداية فيلم "ثقب في قلبي" هو مشوّش للذهن، وبالنظر إلى موضوع الفيلم (تصوير فيلم إباحي)، فإن هذا النهج في هندسة الصوت يمنح بداية فيلم "ثقب في قلبي" شعوراً مصطنعاً.

عودة إلى فكرة المخرج حول التعاطف والبغض، نجد أن موديسون يستخدم جملة متنوعة من الاستراتيجيات البصرية يدفعنا بها إلى أقرب ما يمكن من شخصياته، إضافة إلى سلسلة أخرى من الاستراتيجيات البصرية والصوتية كي لا يبعدنا كثيراً عن تلك الشخصيات تجنباً لأي شعور بالغرابة عنها، بل إنه يدفعنا أيضاً كي نشاركه شعوره بالبغض المعتدل أو الشديد أحياناً، إزاء الشخصيات والمواقف التي تضع نفسها فيها. إن استراتيجيات الكاميرا والمونتاج هي التي تجعلنا نقترّب من الشخصيات (التعاطف) أو ننفر منها (البغض). في الحقيقة لا ندرى بالضبط إلى أين سيأخذنا هذا المخرج الشاب في فيلمه الخامس، لكننا نتطلع بفارغ الصبر إلى ذلك الفصل الجديد من مسيرة موديسون الإبداعية في صناعة الأفلام.

الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفصل الحادي والعشرون

كاترين برييا: حرب الرغبات الجنسية

مقدمة

كتبت كاترين برييا روايتها الأولى وهي في سن السابعة عشرة. وعندما صورت أول أفلامها، الذي حمل عنوان "فتاة صغيرة بالفعل"، في عام ١٩٧٥ كانت قد ألّفت ثلاث روايات أخرى، إضافة إلى مسرحية. مع أن كاترين برييا استمرت في مهنة التأليف، لم تصور فيلماً آخر حتى حلول عام ١٩٨٨ عندما أخرجت فيلم "٣٦ فيليت" المقتبس من إحدى رواياتها. ولم تترسخ سمعتها كمخرجة سينمائية على المستوى الدولي إلا في عام ١٩٩٩ بفيلمها "رومانس"، ومنذ ذلك التاريخ دأبت على تصوير الأفلام كل عام تقريباً، نذكر منها "الفتاة البدينة" (٢٠٠١) و"عبور قصير" (٢٠٠١) و"مديرة المنزل" (٢٠٠٣) و"تشریح الجحيم" (٢٠٠٤).

تركز جميع أفلام كاترين برييا على الرغبة الجنسية من وجهة نظر الفتاة أو المرأة. جميع نساء برييا صريحات جنسياً، وتصف كل أفلامها العقبات التي تواجهها المرأة، مثل الرجال الذين يسعون وراء إشباع رغباتهم وملذاتهم. يتمثل التحدي الذي تواجهه كاترين برييا في تجنب الانغماس في تفاصيل موضوعاتها أو استغلالها؛ لأنها تعتقد بضرورة مفاجأتنا بموضوعاتها من جهة، وتأكيداً على نجاح عملها كتجربة سينمائية من جهة أخرى. هذه هي التحديات التي تواجهها كاترين برييا انطلاقاً من سعيها للتركيز على المرأة ورغباتها الجنسية. يلعب

وضع الشخصيات دوراً مهماً في أفلامها، وهو جانب موجود ضمناً كاستحواذ بالجنس والرغبات. من جهة أخرى، تركز الحكمة التقليدية على النشاط الجنسي فقط، مثل الجنس التجاري في فيلم "تشریح الجحيم"، وتصوير فيلم سينمائي في فيلم "كوميديا الجنس" (٢٠٠٢). النتيجة هي تجاوز إرادي ومقصود لأدوات السرد التقليدية، لكن ذلك لا يجعل مشاهدة أفلام برييا أمراً يسيراً وإنما يجعل أفلامها أكثر جرأة وصعوبة أو إثارة.

كي نتمكن من استيعاب برييا وفهم نهجها السينمائي، يجب النظر إلى عملها ضمن سياق المرأة كمخرجة (والمخرجات السينمائيات في فرنسا)، والمرأة ككيان يمثل الثقافة أيضاً. قد يتساءل القارئ عن السبب الذي جعلني أختار ثلاث نساء فقط من بين المخرجين الأربعة عشر الذين دأبت على دراستهم في هذا الكتاب. (لقد تطرقت إلى هذه الإحصائية المثيرة للتساؤل في موقع آخر. راجع كتابي الصادر في عام ٢٠٠٢ عن دار نشر فوكال بريس بعنوان "تقنيات مونتاج السينما والفيديو"، الطبعة الثالثة، الصفحات ١٧١ - ١٨١). سواء أكان السبب هو سياسة السينما أم اقتصاد صناعة الأفلام، فالحقيقة هي أن نسبة النساء ممن أصبحن مخرجات سينمائيات أقل بكثير من الرجال. لذلك نجد أن العديد منهن يتجهن لتصوير أفلام قوية عن مشكلات المرأة، مثل مارغريت فون تروتا بفيلمها "سارع روزنستراسه"، وأغنيسكا هولاند بفيلمها "أوليفيه، أوليفيه"، وكلارا لو بفيلمها "الحياة العائمة"، وديبا ميهتا بفيلمها "نار"، وجولي داش بفيلم "بنات الرمل"، وآمي هكرلينغ بفيلمها "الجاهلة"، وأنجليكا هيوستن بفيلمها "وغد خارج كارولينا". لكن ثمة مخرجات يتناولن مواد سردية ذات موضوعات أوسع في أفلامهن، مثل إيدا لوبينو ("للص") ودايان كيتون ("أبطال بأعصاب متوترة") وكاترين بيجلو ("نقطة الانكسار").

وفي فرنسا قامت كل من شانتال آكرمان ("ليلاً ونهاراً") وكليز دنيس ("عمل جيد") وجوسيان بالاسكو ("انحراف فرنسي") وأنيس جاوي ("توق الآخرين") وكولين سيرو ("فوضى") بتصوير أفلام مهمة من وجهة نظر

المرأة. اتخذت هذه الأفلام عموماً طابعاً سياسياً لكنها استخدمت أنواعاً سينمائية شكّل رأي المخرجة محورها الأساسي، مثل الميلودراما والأفلام الرمزية الأخلاقية والسرد التجريبي والأفلام الوثائقية، وذلك من أجل الإشارة بطريقة لا تخلو من المرح إلى عيوب الرجال في الحرب الدائرة بين الرجل والمرأة. وزعت الأفلام الفرنسية في أغلب الأحيان الأنوثة الفرنسية بكل أناة بين الغاويات (بريجيت باردو)، والعاهرات طبيبات القلب ورقائق المشاعر (سيمون سينوريه)، والنساء المستقلات (جين مورو)، والأمهات المعذبات (كاترين فرو). هذا هو السياق الذي دفع كاترين برييا للتحول من مهنة التأليف إلى مهنة التأليف والإخراج السينمائي معاً.

مع أن بعض المخرجات ممن ورد ذكرهن يشاركن شغف كاترين برييا بمساواة معاملة المرأة في المجتمع، والسخط الشديد في تيار عدم المساواة في مجتمعاتهن، لم تختار أيّ منهن موضوع الجنس بشكل حصري كنقطة تركيز للسرد. لكن لا يمكن وضع برييا أيضاً ضمن فئة بعض صانعي الأفلام أمثال، روس مايرز وتيننتو براس، الذين جعلوا الرغبة الجنسية محور السرد في أعمالهم. فالنهج الذي تتبعه المخرجة كاترين برييا أكثر إثارة للاهتمام، بل وأكثر جرأة أيضاً.

للتعمق أكثر بعمل برييا، لابدّ من إضافة بعض الملاحظات. أولاً إن اهتمام برييا بالحياة الداخلية لشخصياتها مساوٍ لاهتمامها برغباتهم وحياتهم الجنسية. فاهتمامها، مثلاً، يبدو جلياً باستكشاف شعور فتاة بدينة إزاء شقيقتها الأكبر والأجمل في فيلم "الفتاة البدينة". ما شعورها بأن تكون كبش الفداء لثلاثة أفراد من أسرتها؟ كيف تؤدي المخرجة السينمائية جين عملها، وما سبب مشاعرها المختلطة نحو ممثلها الشاب في فيلم "كوميديا الجنس"؟ كيف يدفع الإحباط الجنسي معلمة مدرسة إلى تجريب لقاءات متنوعة بحثاً عن المتعة في فيلم "رومانس"؟

من الواضح أن برييا تهتم لشعور المرأة بالكرامة، ما يجعلها تختلق مواقف مخجلة أو مخزية كي يتسنى لها استكشاف تناقض المفارقة بين الكرامة والإذلال في رغبات الإنسان الجنسية. هذه هي القضية الجوهرية في فيلم "تسريح الجحيم"، حيث تلتقي امرأة برجل مثلي وتستأجره لأربع ليالٍ من المغامرات الجنسية. وفي فيلم "الفتاة البدينة" تحظى فتاة بأول لقاء جنسي لها في الغرفة التي تنام فيها مع شقيقتها البدينة الأصغر سناً. أما في فيلم "رومانس" فتستكشف معلمة مدرسة الرغبات السادية والمازوشية مع مدير المدرسة.

كما تهتم برييا باستكشاف دور المرأة كمفترس جنسي، والمقصود بذلك عكس الدور المألوف. أليس التي بلغت ربيعها الخامس عشر فتاة فضولية ونشطة جنسياً في فيلم "فتاة صغيرة بالفعل". في فيلم "تسريح الجحيم" إحدى النساء هي التي تتخذ المبادرة الجنسية لإقامة علاقة مع رجل مثلي مقابل مبلغ من المال. كما يبدو اهتمام كاترين برييا واضحاً في قلب الأنماط الجنسية الأخرى رأساً على عقب، مثل الرجل المثلي الذي ينغمس في علاقة جنسية طبيعية بفيلم "تسريح الجحيم"، والرغبة الجنسية التي تتملك مراهقة بدينة في فيلم "الفتاة البدينة"، والسلوك الخالي من الفحولة الذي يغلب على ممثل سينمائي يضطر لأداء مشهد مثير في أحد الأفلام ضمن فيلم "كوميديا الجنس". تتحدى كاترين برييا جميع تلك الأدوار النمطية.

بعد الإشارة إلى طموح برييا في عملها، لابد أيضاً من التنويه إلى القيود العديدة التي وضعتها برييا بنفسها على السرد. تدور أحداث فيلم "تسريح الجحيم" بشكل أساسي في موقعين - النادي الذي تلتقي فيه الشخصيتان، والمنزل الموجود على شاطئ البحر حيث تجري لقاءاتهما المشوبة بالملذات الحسية. كما تدور أحداث فيلم "كوميديا الجنس" أيضاً ضمن موقعين - شاطئ البحر حيث يجري تصوير مشهد خارجي مع أن الطقس العاصف عكس ما يتوقع المرء، إضافة إلى موقع يتم فيه تصوير المشاهد الداخلية وكأن الطقس في هذا الموقع مماثل لفصل الصيف. تدور أحداث فيلم

"الفتاة البدينة" في منتجع سياحي، لكن تمضي نصف مدة عرض الفيلم تقريباً داخل غرفة النوم المشتركة بين الشقيقتين. أما الموقع الرئيسي الآخر الذي تجري فيه أحداث الفيلم فهو داخل سيارة مرسيدس تستخدمها الأم لنقل ابنتيها في الجزء الثاني من الفيلم إلى منزل الأسرة الواقع خارج العاصمة باريس. يُستخدم هذا العدد المحدود من مواقع الأحداث لوضع الأفلام في موضع السرد الداخلي بدلاً من قصص تتناول الشخصيات في العالم الخارجي. كما تحدّ بريريا من عدد مواقع الأحداث من أجل إنتاج صورة مجازية لشخصياتها. إن رؤية تلك الشخصيات في ظروف عادية ومتنوعة سيجعل شعورنا نحوها عادياً؛ لأن هذه الشخصيات تكون في أمان وتبدو مألوفة أكثر مما لو كان الحال عكس ذلك، بمعنى أنها تظهر دائماً غريبة بل وفي خطر أيضاً.

بالعودة إلى فكرة المخرج الخاصة بكاترين بريريا، فإن أفلامها تتناول الرغبة الجنسية كصراع على النفوذ والسلطة بين الرجال والنساء، ما يؤكد ضرورة احتواء أفلامها على هدف جنسي. قد يكون هذا الهدف متعة أو ألماً، أو هدفاً بيولوجياً بحثاً، أو مجرد عملية للإنجاب والتناسل، ونادراً ما يكون عن الحب. وبما أنه صراع على النفوذ والسلطة، فلا بد من وجود خصم. قد يتمثل هذا الخصم في الذات، كما في فيلم "تسريح الجحيم"، ولكن في أغلب الأحيان هذا الخصم هو الرجل، مثل الممثل في "كوميديا الجنس" والعشيق في فيلم "رومانس". وقد يتمثل الخصم أيضاً في تفضيل المجتمع للجمال، كما في فيلم "الفتاة البدينة". تقدم لنا كاترين بريريا في أغلب الأحيان نتيجة الصراع على النفوذ والسلطة، مثل موت الأم والشقيقة العنيف في فيلم "الفتاة البدينة"، أو الاغتصاب في الفيلم نفسه، أو موت العشيق في "رومانس". قد تكون أفلام بريريا كلها عن الجنس، لكنها تتطرق أيضاً إلى العنف العاطفي والجسدي الذي يرافق صراعات النفوذ والسلطة في معظم الأحيان. تنظر بريريا إلى الفعل الجنسي كصراع على النفوذ والسلطة لإثبات التفوق والرضا من جهة، وتلبية لمطالبات شخصياتها من جهة أخرى.

"رومانس" (١٩٩٩)

"رومانس" هو قصة معلمة شابة تدعى ماري (كارولين دوسي) وعشيقها بول (ساغلمور ستيفان) الذي يعمل عارض أزياء. منذ إقامتهما معاً في بيت واحد أحجم بول عن معاشرة ماري جنسياً. مع أن ماري تتوق لمطارحته الغرام، إلا أن الفكرة بحد ذاتها تجعله يشعر بالنفور بحيث بات الاتصال الجنسي بينهما الآن معدوماً. تسعى ماري إلى إشباع رغباتها مع رجال آخرين من دون أن تفرط بالعلاقة مع عشيقها بول، فتتعرف إلى شاب في أحد النوادي الليلية ويتفقان على موعد غرامي في اليوم التالي. يؤيد مدير المدرسة تصرفات ماري، لكن هذا التأييد يتحول إلى مغامرة جنسية سادية - مازوشية مع ماري نفسها. كما تحظى ماري ذات يوم بمغامرة جنسية عابرة خلال عودتها إلى المنزل. ولكن بعد هذه المغامرات الغرامية كلها تعود ماري إلى عشيقها بول. عند لقائها الغرامي مع مدير المدرسة، ترتدي ثوباً أحمر مع أن الأبيض كان لونها المفضل حتى تلك اللحظة. سواء كان الثوب الأحمر هو الذي يحرك أحاسيس بول نحوها أو أي سبب آخر، يريد بول مطارحتها الغرام وتصبح ماري حاملاً من مجرد معاشرة واحدة مع عشيقها. تخضع ماري لفحص مهبلي في عيادة الطبيب على يد جميع أفراد الطاقم الطبي، رجالاً ونساءً، إضافة إلى الطبيب نفسه. يبدو هذا المشهد عنيفاً أو بالأحرى انتهاكاً صارخاً للخصوصية. كما يتخذ العنف في علاقة ماري مع عشيقها صفة عاطفية. فذات مساء في أحد النوادي الليلية يرقص بول مع بعض الفتيات بطريقة شهوانية ويتجاهل ماري بشكل كامل، ما يثير سخطها بالطبع. لذلك وقبل أن تغادر المنزل في الصباح، يكون بول نائماً فقطح صنبور الغاز وتخرج من المنزل. وما هي إلا لحظات حتى يؤدي تسرب الغاز إلى انفجار وحريق يلتهم المنزل. تصبح ماري في حالة مخاض بوجود المدير الذي يدعي أنه والد الجنين الموجود في أحشائها. نشاهد عملية الولادة، ولأول مرة تشعر ماري بنوع مختلف من المتعة وتعبّر عن ذلك بصرياً. سنركز في بحثنا على مشهد الولادة الذي يختتم به فيلم "رومانس" أحداثه.

"الفتاة البدينة" (٢٠٠١)

"الفتاة البدينة" فيلم مروع أكثر من أي فيلم آخر صورته كاترين برييا في مهنتها السينمائية. يرصد الفيلم قصة شقيقتين تمضيان العطلة مع والديهما في إحدى المدن الساحلية بجنوب فرنسا. الشخصية الرئيسية أناييس بينو (أناييس ريبو) هي الفتاة البدينة التي يتخذها الفيلم عنواناً له. معاناة أناييس واضحة من أختها الأكبر إيلينا (روكسان مسكيدا). تتعرف إيلينا المندفعة عاطفياً إلى طالب جامعي إيطالي يدرس الحقوق يدعى فرناندو (البيرو دي رينتسو) وتتابع علاقتها معه كما لو أنه حبيب العمر. إيلينا قاسية مع أختها الصغيرة أناييس ولا تكف عن الاستخفاف بها ولومها على بدانتها، مع أنها هي التي تدفعها دائماً لتناول الطعام كي تطبق فمها عن الكلام. تصل قسوة إيلينا إلى ذروتها عندما تدعو فرناندو ليطارحها الغرام في غرفة نومها المشتركة مع أناييس التي تشهد مبادرة شقيقتها الجنسية مع فرناندو. عندما تفقد إيلينا عذريتها مع فرناندو، يحدث ذلك أيضاً على مرأى من أناييس، وبالتالي يبدو تعذيبها العاطفي لشقيقتها الصغيرة لا حدود له. تظل أناييس طوال الوقت فضولية حول تطور رغبتها الجنسية، ثم تحدث أزمة عائلية بوصول والد فرناندو لاستعادة الخاتم الذي قدمه ابنها لإيلينا كي يغريها لممارسة الجنس. يعود والد أناييس إلى عمله، بينما تتفادى أمها الموقف المخزي فتقطع إجازتها وتعود للمنزل. من الواضح أن الأم تستمر في معاقبة أناييس التي تصاب بدوار ركوب السيارة خلال رحلة العودة إلى المنزل. طريق السفر بالسيارة طويل والشاحنات الكثيرة التي تعبر الطريق نفسه تجعل طريق العودة يبدو محفوفاً بالمخاطر. تتجاوز الأم عدة شاحنات، ولكن عند هبوط الليل يحلّ بها التعب فتركن السيارة على جانب الطريق للاستراحة. تتوقف إحدى الشاحنات في المكان نفسه أيضاً. يشاهد سائق الشاحنة الأم وابنتيها ثم يهاجمهم أثناء وجودهم داخل السيارة، ويجهز على إيلينا بواسطة فأس ويخنق الأم حتى تلفظ أنفاسها الأخيرة. تشهد أناييس الجريمة الوحشية

وتحاول الهروب، لكن السفاح يأخذها للغابة ويغتصبها. ينتهي الفيلم بعثور الشرطة على أناييس التي تنكر اعتداء السائق عليها. المشهد الذي سنركز عليه اهتمامنا هو رحلة العودة بالسيارة إلى المنزل والجريمة المزدوجة والاعتصاب. تعتبر نهاية الفيلم ذروة الحرب بين الرجل والمرأة حول النفوذ والسلطة، والمقصود بمفهوم السلطة في هذا السياق أيهما يستطيع بسط سيطرته على الآخر، الرجل أم المرأة. يمكن تفسير المشهد أيضاً كإبراز سخط أناييس نحو شقيقتها ووالدتها بسبب اضطهادهما المتواصل لأناييس التي لم تجرح مشاعر أي منهما ومع ذلك تتعرض لإساءتهما المتواصلة.

"كوميديا الجنس" (٢٠٠٢)

يتناول فيلم "كوميديا الجنس" عملية تصوير فيلم تتولى إخراجها امرأة تدعى جين (آن باريلو). يبدو أن اهتمام تلك المخرجة ينصبّ على المشهد المثير الذي يكلل علاقة البطل والبطلة بالمعاشرة الجنسية. يبدأ الفيلم عند الشاطئ ومن الواضح أن النجمين اليافاعين اللذين يلعبان دور البطولة يمقتان بعضهما البعض. الممثلة الشابة (روكسان مسكيدا) لطيفة ومضجرة في آن معاً، على عكس الممثل (غريغوار كولين)، فهو شاب سيء الطباع وعصبي المزاج. الجو بارد وتوشك السماء أن تمطر أيضاً لكن ينبغي على الممثلين والكومبارس التظاهر بأنه يوم صيفي على شاطئ البحر. وأخيراً يؤدي هطول المطر إلى إنهاء عملية التصوير لهذا اليوم. المخرجة جين امرأة عقلانية جداً وتأتّم بمساعدتها (آشلي واننغر) على كل أفكارها ومشاعرها. ينتقل المشهد إلى الاستوديو من أجل تصوير اللقطات الداخلية حيث تركز بقية الفيلم على تصوير مشهد التعري. تمضي المخرجة وقتاً طويلاً في محاولة منها لتطوير علاقتها بالممثل مع أن احتقارها له يبدو واضحاً لنا. كما تستمر في تغيير رأيها حول تصوير المشهد الجنسي الذي يحتل ١٥ صفحة من سيناريو الفيلم. تستمر المحادثات مع المصور

ومهندس الديكور ومصمم الملابس، لكن لا يبدو على المخرجة الارتياح إلا في المشاهد التي تجمعها مع مساعدتها. وفيما عدا ذلك تبدو عصبية المزاج كالممثل الذي يلعب دور البطولة في فيلمها. تجري كل الأمور على ما يرام وتصور جين المشهد بنجاح. الأمر الواضح بالنسبة للجمهور هو أن تصوير فيلم سينمائي يشبه عملية الجماع - لحظات من الترقب يليها شعور بالبهجة والسرور والارتياح. سنركز في "كوميديا الجنس" على مشهد البداية عند الشاطئ لأنه يزود المخرجة كاترين برييا بصورة مجازية مثالية عما هو مصطنع وما هو حقيقي من خلال التمثيل والإحساس بالجمال والضجر.

"تشریح الجحيم" (٢٠٠٤)

وأخيراً سنتناول بداية فيلم "تشریح الجحيم" الذي يرصد أحداث أربع ليالٍ من المغامرات الجنسية بين سيدة (أميرة كسار) ورجل مثلي (روكو سيفريدي). تبين نهاية المشهد احتمال حدوث معاشرة جنسية بين هذا الرجل والمرأة، لكن تبادل مشاعرهما الحقيقية يحدث في بداية المشهد. تمضي المرأة أمسياتها بمفردها في ناد ليلي، وتبدو حزينة حتى في وسط أجواء الرقص والصخب. تذهب إلى دورة المياه وتحاول الانتحار بقطع شرايين معصمها. يدخل الرجل المثلي بالصدفة إلى دورة المياه فيشاهد ما تفعله المرأة بنفسها فيسرع إلى إنقاذها وإسعافها إلى طبيب كي يضمد لها ذراعيها. ترد المرأة الجميل لذلك الرجل المثلي بمداعبة ذكره. عندما تكتشف أنها استطاعت إثارتها، تقترح عليه أن يمضي معها أربع ليالٍ حمراء. يحتوي هذا المشهد على العنف والمشاعر. تعرض الليالي الأربع التالية تعري تلك المرأة وتجردها من الحنان، وتثير التساؤل حول إمكانية اختيار المثلي لأن يصبح سوياً في انتهاء الجنس الآخر. تترك هذه النهاية الباب مفتوحاً أمام تأويلات متعددة ومتنوعة.

تفسير نص السيناريو

من الواضح أن آراء كاترين برييا حول المرأة في المجتمع آراء قوية، وقد اختارت موضوع الرغبة الجنسية كموشور تتفحص من خلاله هذه القضية. تحاول برييا ضمناً تمكين المرأة، ولكن حالها حال جميع الفنانين، تقدم تحدياً للأنماط الاجتماعية السائدة بأن المرأة سلبية وخجولة ومحتشمة فيما يتعلق برغباتها الجنسية. كما تحاول برييا التأكيد على أن رغبة المرأة الجنسية هي أمر بيولوجي وغريزي، وأن النقاشات الاجتماعية والسيكولوجية حول الرغبة الجنسية (خلع الصفة الفكرية على الرغبة الجنسية) قد شكلت هالة مرضية حول الرغبة الجنسية، وهي فكرة خاطئة برأي برييا. برييا مولعة أيضاً بربط التناقضات بالرغبة الجنسية - المتعة والألم، الرجل والمرأة، الذات والغير، والنشاط الجنسي التناسلي والنشاط الجنسي الذي لا هدف له.

كي تجعلنا برييا نتأمل الأفكار في أفلامها، وكي تجعلنا نشعر بتجربة الفيلم، تستخدم تفسيرها للنص من أجل إبعادنا عن شخصياتها. فهي لا تخبرنا إلا النزر اليسير عن ماري في فيلم "رومانس"، أو إذا كان والداها موجودين أم لا. تعمل برييا على طمس تاريخ ماري كله وتتركنا مع مجرد شابة تحاول التعامل مع عشيقها. السرد البسيط الذي يركز على اللقاءات الجنسية فقط يبعدنا أيضاً عن ماري. من المثير للسخرية أن برييا تركز على ماري في أكثر اللحظات حميمية (اللقاءات الجنسية)، ومع ذلك لا نفهم ماري حق الفهم.

تصل تلك الصفة إلى حد مفرط في "تسريح الجحيم"، حيث كل من المرأة والرجل الذي تستأجر خدماته لأربع ليالٍ ليهما صفة مجردة مشتركة، والمقصود بذلك أنهما عبارة عن رجل وامرأة. المعلومات التي نعرفها عن تلك المرأة ضمنية، إذ يتضح لنا أنها ثرية بما أنها تستأجر خدمات الرجل مقابل المال، ويلتقيان في فيلا تخصها تقع عند شاطئ البحر. وهاهي برييا

مرة ثانية تجرّد الشخصيات إلى الأساسيات فقط، أو بالأحرى إلى شخصيات نمطية بدلاً من ابتكار شخصيات مركّبة وذلك من أجل تعزيز أفكارها عن الرغبة الجنسية وصراع السلطة بين المرأة وذلك الرجل.

تتجلى الصفة الأخرى لتفسير برييا للنص في إظهار الشخصية الرئيسية بمظهر سلبي يعتمد على المراقبة بدلاً من العمل بفاعلية نحو تحقيق هدف معين، ما يجعل الحدث يسلط الضوء على الشخصيات الأخرى. تراقب أنابيس أختها في فيلم "الفتاة البدينة" وتعبّر عن فضولها الجنسي وتتناول الطعام بإفراط، لكن الدافع وراء أفعالها هو شقيقتها الجميلة الأكبر سناً وعلاقتها الجنسية مع فرناندو. بل إن أنابيس تشاهد عملية قتل أمها وأختها كما لو أنها خارج أحداث الفيلم. تظهر المخرجة جين في فيلم "كوميديا الجنس" في موقف مماثل. فالممثل والممثلة يؤديان دوريهما من أجل عملية التصوير، كما أن المصور ومدير الإدارة الفنية ومصمم الملابس جميعهم أساسيون في تصوير الفيلم، بمعنى أن الجميع لديهم أدوار ومهام لتنفيذها، بينما تبذل جين كل جهودها كي يكون الفيلم لها وحدها فقط من أجل ترجمة رؤيتها بواسطة ذلك الفيلم. وفي نهاية المطاف تتجح جهود جين لكنها في المقام الأول عبارة عن مراقب تحاول الاستئثار بحيوية جميع المشاركين في تصوير الفيلم، وخصوصاً الممثلين.

وأخيراً تلجأ برييا إلى إذهال المتفرج من أجل التعبير عن فكرتها حول الرغبة الجنسية والحرب القائمة بين الرجل والمرأة. عندما أستخدم مصطلح "إذهال" أقصد به الطريقة ذاتها التي استخدمت فيها من قبل مصطلح "المبالغة السردية". فكوبريك استخدم في أغلب الأحيان المبالغة السردية للتعبير عن فكرته، مثلما فعل بونويل قبله. قد لا تتصف الصور المجازية التي تستخدمها برييا بأناقة راعي البقر الذي يمتطي قنبلة نووية أثناء انطلاقها إلى هدفها، لكن صورها المجازية قوية ومؤثرة بالقدر نفسه تقريباً. تقوم المرأة بفيلم "تشریح الجحيم" بمزج كوكتيل أحمر بلون الدم ويحتسيانه كله. كما ذكرت أيضاً الفحص المهبل المتعدد الذي تخضع له ماري في فيلم "رومانس"، وهو

مثال آخر على تكتيك الصدمة الذي تستخدمه برييا. تُعرض كل تلك اللحظات ضمن محيط بصري ممتع وجميل وكأننا نتابع أحد مشاهد المخرج ألودوفار.

توجيه الممثلين

تختار برييا ممثليها بالاعتماد على هيئة أو مظهر محددين - مثل فتاة بدينة في الثالثة عشرة وشقيقتها الجميلة التي بلغت ربيعها الخامس عشر في فيلم "الفتاة البدينة"، أو مخرجة سينمائية تتمتع بمظهر عقلائي ومثير في آن معاً بفيلم "كوميديا الجنس"، أو شاب وسيم أكثر جاذبية من عشيقته في فيلم "رومانس"، أو ممثلة وممثل جميلين في فيلم "تسريح الجحيم". لا تتيح برييا لممثليها العمل ضمن مجال عاطفي واسع، باستثناء آن باريلو في فيلم "كوميديا الجنس" التي شكلت خروجاً عن تلك القاعدة؛ لأن برييا كانت تعمل مع الممثلين كشخصيات في ذلك الفيلم، حيث عملت مخرجة الفيلم والممثلون ضمن نطاق أوسع مما عرضه أداء الممثلين في الأفلام الثلاثة الأخرى التي تطرقنا إليها في هذا الفصل. أما الأداء ضمن المجال العاطفي المحدد فيتجلى بصورة أوضح بأداء أميرة كسار في "تسريح الجحيم"، وكارولين دوسي بدور ماري في "رومانس" بالرغم من وجود نوع من التغيير في اللقطة الأخيرة بكلا الفيلمين. فالممثلة أميرة كسار لا تعبر عن المتعة في نهاية فيلم "تسريح الجحيم" وإنما عن انفتاح نحو المتعة، بينما تظهر كارولين دوسي أقل طموحاً عند ولادة طفل ماري. يبدو أن ماري لديها بصيص أمل حول المستقبل مع أنها حتى تلك اللحظة اهتماماتها كانت آنية ولا تتطلع إلا للارتياح.

وأخيراً تتطلب إحدى ركائز فن الأداء من الممثلين إظهار أو إخفاء الإحساس برغباتهم الجنسية المتعلقة بشخصهم لا بالأدوار التي يلعبونها. قد يبدو هذا الإحساس معتدلاً كالذي نلمسه في "تسريح الجحيم"، أو فضولياً كما في "الفتاة البدينة"، أو استحوادياً كما في "رومانس". مهما كان هذا الإحساس الذي تحاول برييا التقاطه وترجمته بصرياً، فإنه بعيد كل البعد عن التتهديدات

والآهات والعيون البراقة الموحية بالإثارة التي غالباً ما تهيمن على الأداء المعبر عن الرغبة الجنسية في أفلام كثيرة أخرى.

إدارة عملية التصوير

يميل المظهر البصري في أعمال كاترين برييا إلى الرومانسية عموماً. فبدايات أفلامها الثلاثة "كوميديا الجنس" و"رومانس" و"تشریح الجحيم" تتمتع بجماليات فنية عذبة في خلفيات التصوير، لكنها في الوقت نفسه تبرز إلى العيان التضارب بين أداء الممثلين والمعطيات البصرية. فالممثلون يغلب عليهم البؤس عند شاطئ البحر في فيلم "كوميديا الجنس"، بينما تشعر ماري بإحباط شديد مع عشيقها في "رومانس"، في حين تحاول امرأة الانتحار في "تشریح الجحيم". إن المظهر البصري للأفلام في هذا السياق يجعل حزن الشخصيات مثيراً للسخرية، ما يثير فضولنا أيضاً لنعرف السبب وراء تعاسة هذه الشخصيات.

العنصر البصري الثاني الذي تستخدمه برييا هو توفير اللقطات القريبة للمقاطع المهمة بدلاً من اللحظات الدراماتيكية المهمة، عدا ذلك فإن أسلوبها البصري لا يضفي الصفة العاطفية على المشاهد. ما تهدف إليه برييا هو جعل شخصياتها موضوعية، مثلما نجعل الفعل الجنسي موضوعياً، ولا سيما أن اللقطات العامة تميل عادة إلى إظهار الأمور بصورة موضوعية لا عاطفية. عندما تتعري ماري أمام عشيقها، نشاهدها تخلع ثيابها أيضاً في اللقطة نفسها التي تبين عدم مبالاة عشيقها.

الأمر الذي يجذب برييا لاستخدام اللقطات القريبة هو العنف. في المشهد الأخير من فيلم "رومانس" الذي يركز على ولادة طفل ماري، تستخدم برييا اللقطات القريبة. لحظة خروج رأس المولود من مهبل الأم يتم تصويره بلقطة قريبة جداً، يليها خروج الطفل بأكمله؛ لأن لحظة الولادة ليست سوى لحظة عنف بالنسبة لجسد الأم.

القبلة التي يتبادلها الممثل والممثلة على شاطئ البحر في فيلم "كوميديا الجنس" يتم تصويرها أيضاً بلقطة قريبة كي تبين مدى كره الشخصيتين لبعضهما البعض. وعلى نحو مماثل، استخدمت برييا أيضاً لقطة قريبة لإظهار نهدي الممثلة على الشاطئ. بالنظر إلى درجة الحرارة المنخفضة، فإن هذه اللقطة لا توحى بالإغراء أو الرغبة الجنسية، وإنما ببرودة الطقس. إن وصف العنف وارتباطه بالأفعال الحميمية، بما في ذلك الحب، يدعم فكرة المخرج لدى برييا ولا ينتج عنه سبر للشخصيات.

تستخدم برييا أيضاً وضعيات الكاميرا والمونتاج لخلق الحسّ بالعنف. كان أسلوب المونتاج في فيلم "الفتاة البدينة" حتى العودة بالسيارة إلى باريس هادئاً، ثم يتبدل الأسلوب فجأة. تغضب الأم من ابنتها الكبيرة إيلينا، لكن يبدو أنها تدّخر سخطها كله لأنابيس. اللقطات من زاوية رؤية أنابيس أو الأم هي حركة المرور، وخصوصاً الشاحنات. كما يركز المشهد على غضب الأم التي لا تتوقف عن تدخين السجائر. وفي مناسبة أخرى لا تستجيب الأم لطلب أنابيس تشغيل المذياع، ثم تشغل الموسيقى بصوت مرتفع جداً عندما يحلو لها ذلك، ما يثير استياء وانزعاج أنابيس. ثم تشتري أنابيس الطعام وتلتهمه وتشعر بالغثيان، وهي جميعها مواقف مسجلة بصرياً ضمن المشهد - يزيد قلق إيلينا خوفاً من أن تقوم أمها بإخبار أبيها عما حدث معها وتخشى أيضاً أن يجبرها والدها على إجراء فحص طبي. من خلال القطع المونتاجي المفاجئ والتركيز على عدد الشاحنات ومحاذاتها لسيارة العائلة، تنتج برييا نوعاً من العنف الوشيك، وبالتالي تبدو الرحلة شاقة ومحفوفة بالمخاطر. عندما تتوقف الأم ليلاً للاستراحة، يسود جو من الارتياح، لكن هذا السلام المؤقت لا يستمر لفترة طويلة. تذهب إيلينا إلى دورة المياه وتتوقف شاحنة في المكان نفسه. يشاهد سائق الشاحنة الأم وابنتيها، ويحطم نافذة السيارة بواسطة فأس وينهال به على إيلينا. يستمر العنف بلا توقف حتى تعثر الشرطة على أنابيس. استخدمت برييا في هذا المشهد زوايا متعددة للتصوير إضافة إلى استراتيجية مونتاج معينة كي تهيننا للعنف المرتقب.

إن ربط جرائم القتل والاغتصاب بسرد يتناول فتاة بدينة هي بالأصل كبش فداء أسرتها جعل برييا تخرج بأقوى إنجاز لفكرة المخرج الخاصة بها. تصل الرغبة الجنسية في هذا المشهد إلى صميم السرد. إن بذل القوة، سواء أكانت القوة الجنسية للفتاة المراهقة على شقيقتها، أم صراع السلطة بين الرجل والمرأة يقودنا دائماً إلى مكان واحد، ألا وهو الحلول العنيفة لصراع يؤكد بأن المرأة هي ضحية الرجل. يأخذنا فيلم "الفتاة البدينة" من الحب الرومانسي إلى أبعد مكان ويتركنا مع فكرة المخرج لتأمل مثالياتنا واستنكارنا للرغبات الجنسية، وهو المكان الذي تأخذنا إليه أفلام برييا.

الهيئة العامة
السنورية للكتاب



الهيئة العامة السنورية للكتاب

الفصل الثاني والعشرون

ماري هارون: الشهرة والزييف

مقدمة

أخرجت ماري هارون مسلسلات تلفزيونية مثيرة للاهتمام، مثل "كلمة تبدأ بحرف إل" و"جريمة"، وهما الآن في صدد إنجاز فيلمها الروائي الطويل الثالث. على عكس الحالات الدراسية الأخرى الواردة في هذا الكتاب، لم تحوِ جعبة هذه المخرجة إلا فيلمين روائيين عند تأليف هذا الكتاب، ومع ذلك أعتقد أنهما فيلمان مميّزان جداً لدرجة جعلتني أختتم كتابي بدراستهما لأن فكرة المخرج الخاصة بماري هارون قوية ومقنعة لأبعد الحدود، ولا سيما أنها تربط الشهرة بالزييف. سأتناول بحث فيلمي ماري هارون "أطلقت النار على آندي وور هول" (١٩٩٥) و"المجنون الأمريكي" (٢٠٠٠).

نبدأ أولاً بتفسير الشهرة والزييف، وهما صفتان تشكلان فكرة المخرج الخاصة بماري هارون. صوّر عدد من المخرجين أفلاماً عن مراكز ولادة الشهرة، ولا سيما هوليوود والتلفزيون. كانت تلك الأفلام في معظم الأحيان هجائية، بمعنى أنها أفلام انتقادية ساخرة، والقليل منها فقط اتخذ طابع الميلودراما. تضم بعض هذه الأفلام الانتقادية الساخرة فيلم المخرج روبرت ألتمان "اللاعب" وفيلم المخرج سيدني لوميت "الشبكة"، بينما تضم الأفلام الميلودرامية فيلم المخرج إيليا كازان "وجه وسط الحشود" وفيلم بول توماس

أندرسون "ليالٍ راقصة". كما اتبع بعض المخرجين الأسلوب المعتدل لكوميديا الموقف، مثل فيلم "توتسي" بإخراج سيدني بولاك وفيلم "إذاعة الأخبار" بإخراج جيمس بروكس وفيلم "زهرة القاهرة الأرجوانية" بإخراج وودي آلن. تعالج جميع هذه الأفلام الانتقادية في بعض جوانبها مسألة الشهرة والقيم المرتبطة بها. تتراوح هذه القيم بين الاجتماعي والسياسي والجمالي، وجميعها تصوّر تسوية بين الشهرة أو القيم النرجسية، والقيم الإنسانية أو الإيثارية.

يختلف عمل ماري هارون عن أفلام المخرجين المشار إليهم أعلاه بجانب مهم: أصحاب شخصياتها ليسوا مشاهير وإنما نرجسيون ينصهرون مع الشهرة في بوتقة واحدة. فهذه الشخصيات تريد شهرة قصيرة الأجل، وأعمال ماري هارون تستكشف الهاجس المستميت بهذه الشهرة السريعة. وفي هذا السياق، تعدّ شخصياتها جزءاً من ظاهرة جديدة، أو على الأقل جديدة منذ تحدث كريستوفر لاشمان عن ثقافة النرجسية في كتابه "ثقافة النرجسية" (١٩٧٩). لقد ارتقت هذه الثقافة بالموسيقى الشعبية ونجومها، وكذلك الأمر بالنسبة للفنون الشعبية الأخرى ونجومها، والأزياء ونجومها إلى أعلى المستويات. النتيجة اليوم هي تلفزيون الواقع وبرنامجه الشهير "معبود الجمهور الأمريكي". هذه هي المساحة الثقافية التي تحتلها شخصيات ماري هارون، فهي شخصيات تتوق إلى تحقيق الشهرة بأي ثمن. تتضارب الحياة الداخلية لهذه الشخصيات مع واقعها الخارجي. موهبتها الرئيسية هي الرغبة، وهنا تندمج الشخصيات مع ظاهر الشهرة المصطنع. تجد ماري هارون أن الأرضية المشتركة هي الزيف بالنسبة للمشاهير وأولئك الراغبين بتحقيق الشهرة.

سواء أ جعلت هذه الفكرة من ماري هارون مخرجة تنتقد الشهرة وتسخر منها، أم تراقب الموضوع باهتمام، فإنها تبدو قادرة على نقلنا إلى حاجة شخصياتها الداخلية للشهرة من جهة، وإلى الحالة المرضية الناجمة عن تضارب الحاجة الداخلية والواقع الخارجي من جهة أخرى. تعتقد هارون أن

بريق الشهرة يخطف الأبصار، لكنه في الوقت نفسه بريق زائف. هذه هي مأساة شخصيات ماري هارون ومصير جهودها المحصور باليأس والدمار. إن قدرة هارون على خلق المشاعر لهذه الشخصيات غير الجذابة هي جزء من موهبة هارون كمؤلفة ومخرجة.

كي نفهم فكرة المخرج الخاصة بماري هارون فهماً جيداً لابد أن نتفحص عملها ضمن سياق امرأة تخرج الأفلام السينمائية في أمريكا في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين. لقد بحثنا في الفصول السابقة أعمال مارغريت فون تروتا وكاترين برييا، وهما مخرجتان سينمائيتان سياسيتان، بمعنى أن موضوعهما هو المرأة في عالم يسوده الرجال. تركز فون تروتا على حياة شخصياتها، بينما تركز برييا على الحياة الداخلية لشخصياتها من حيث السلوك الجنسي. أما ماري هارون فهي أمريكية بكل ما في الكلمة من معنى (مع أنها كندية) في تركيزها الاجتماعي. لا تقع الحرب بين الرجل والمرأة ضمن مجال اهتمام هارون، كما لا تقع الطبقات الاجتماعية ضمن اهتماماتها، وإنما تصبّ جلّ اهتمامها على تقسيم مختلف بين الموسرين والمعوزين. الموسرون هم المشاهير، أمثال آندي وور هول، والمعوزون هم أمثال فاليري سولاناس في المجتمع.

من بين المخرجات اللواتي يعملن في أمريكا اليوم نذكر أليسون أندرس التي تركز على المرأة ومحاولة شق طريقها في عالم يسوده الرجال بفيلمها "وقود وطعام ومأوى". وهناك أيضاً أمي هكرلينغ التي تسبر حياة المهووسات بأزياء المرأة في المدرسة الثانوية بفيلمها "الجاهلة"، في حين نجد المخرجة مو أغرونديك تركز اهتمامها على الرغبة الجنسية عند المراهقين بفيلمها "يانعة". نذكر أيضاً باتي جنكنز التي يظهر اهتمامها واضحاً ببياثولوجيا المرأة في العلاقات بين الذكور والإناث بفيلمها "الوحش". هناك أيضاً المخرجة ميرا نائير التي تحقّي بأصولها الهندية في فيلم "رفاف موسمي". من جهة أخرى تركز الشقيقتان سبرينشر على استكشاف حالة السخط الناجمة عن أحداث ١١ أيلول

بفيلم "١٣ محادثة حول شيء واحد". وجهة النظر في كل تلك الأفلام حديثة ومؤيدة لحقوق المرأة. أما اختلاف ماري هارون عن تلك المخرجات فيعود أساساً إلى اختيارها لأنواع الأفلام. "أطلقت النار على آندي وورهل" فيلم وثائقي و"المجنون الأمريكي" قصة رمزية أخلاقية أو فيلم حي. (المزيد من التفاصيل عن الأفلام الحية أو القصص الرمزية الأخلاقية، راجع الكتاب الذي اشتركت بتأليفه مع بات كوبر وحمل عنوان "كتابة الفيلم القصير"، الطبعة الثالثة، مطابع فوكال برس ٢٠٠٣). الأفلام الوثائقية والأفلام الحية نمطان سينمائيان يسلطان الضوء على الآراء التي تحويها تلك الأفلام والارتقاء بمستواها. تتطلب هذه الأنماط السينمائية المعبرة عن الرأي لجوء المخرج إلى إبعادنا عن الشخصيات، وهنا تكمن مجازفة هذه الأنواع. تتطوي هذه الأنواع من الأفلام على آراء قوية، لكنها لا تدعونا إلى الاندماج مع شخصياتها أو التفاعل معها. بهذه الطريقة نشاهد فاليري سولاناس في "أطلقت النار على آندي وورهل"، وباتريك بايتمان في "المجنون الأمريكي"، بمعنى أننا لا نندمج مع هاتين الشخصيتين، أو بالأحرى لا نبالي بأمرهما على الإطلاق. لكن باتي جنكنز تدعونا من خلال استخدام البناء الميلودرامي للتفاعل والاهتمام بأمر السفاحة آيلين بطلة فيلم "الوحش"، مثلما تفعل أليسون أندرسن بالابنة الصغيرة في فيلمها "وقود وطعام ومأوى"، ومثلما تفعل أمي هكرلينغ مع إيما في كوميديا الموقف "الجاهلة".

للتعويض عن غياب هذا الاندماج أو التفاعل مع الشخصيات، لجأت ماري هارون إلى استراتيجيات بديلة تعزز التجربة السينمائية لأفلامها. تضم هذه الاستراتيجيات استخدام السخرية والفكاهة بالنسبة لشخصياتها، والبيئة التي تغذي نرجسية أصحاب تلك الشخصيات. تركز استراتيجية أخرى على مفهوم الزمان والمكان. ففي فيلم "أطلقت النار على آندي وورهل" تبدو مدينة نيويورك في الستينيات بكل ملذاتها المتمردة على قيم المجتمع كشخصية مماثلة لجمال نيويورك الراقي خلال الثمانينيات بفيلم "المجنون الأمريكي". من الواضح أن هارون تعتمد أسلوباً مميزاً بحيويته يتماشى مع النمط السينمائي الذي اختارته.

الفيلم الوثائقي هو فيلم روائي مشابه للفيلم التسجيلي، حيث يتم ترتيب مكان أو شخصية أو مسألة حول فكرة مرتبطة بذلك المكان أو الشخصية أو المسألة. إن ترتيب السرد بهذه الطريقة مساوٍ لحالة التأييد أو المعارضة، والشخصية الموجودة في صلب السرد هي عبارة عن وسيلة لتلك الحالة. يوحى فيلم "أطلقت النار على آندي وور هول" بأن الشهرة تروق لإحدى الشخصيات (فاليري سولاناس) المهمشة بالكامل في تاريخ أسرتها وفي المجتمع، وبالتالي فإن الشهرة بالنسبة لفاليري سولاناس جذابة ومُبهرّة ولا تقاوم. ترغب فاليري بالشهرة لكنها تخشى منها، وفي نهاية المطاف يؤدي خوفها الشديد إلى حصولها على هذه الشهرة التي طالما سعت وراءها بياس لا يوصف، إذ يذيع صيتها على أنها المرأة التي أطلقت النار على الفنان المعروف آندي وور هول. استخدمت المخرجة ماري هارون هنا شكل قصة الفيلم الوثائقي لإدانة ثقافة الشهرة وجذورها الممتدة إلى النرجسية.

تكاد تكون المسائل مماثلة في فيلم "المجنون الأمريكي". المسألة في هذا الفيلم هي الفراغ الناتج عن ثقافة النرجسية. باتريك بايثمان هو خريج جامعة هارفارد ويحتل منصب نائب رئيس شركة تعمل في مجال التسويق. يعتبر باتريك رجلاً ناجحاً بمقاييس المجتمع، لكنه رجل فارغ من الداخل. ومع تزايد حاجاته النرجسية، يشحن نفسه بحياة داخلية بغیضة وفتاكة تفصله بشكل كامل عن العالم الواقعي أو الخارجي. العبرة من القصة هي أن ثقافة النرجسية فارغة من الداخل لكنها تبدو عظيمة في الظاهر. بالنسبة لهارون هذه الثقافة هدامة ومدمرة، لذلك اختارت القصة الرمزية الأخلاقية لصياغة حكاية ذات مغزى. من اللافت أن إصدار "المجنون الأمريكي" تزامن مع إصدار فيلم ستانلي كوبريك "عينان مغمضتان باتساع". الفرق هو أن معالجة كوبريك تعتبر معتدلة مقارنة مع الكابوس الذي ابتكرته ماري هارون. لكن كلا الفيلمين عبارة عن حكاية ذات مغزى تتناول مخاطر الثقافة النرجسية.

قبل وصف المقتطفات التي سأستخدمها لتوضيح فكرة المخرج، لنلقي نظرة عن كثب على الاستراتيجيات التي تستخدمها هارون لغرس فكرة المخرج في السرد. إذا كانت فكرة المخرج تتطلب الربط بين الشهرة والزيف، يجب على المخرجة هارون أن تجعل هاتين الصفتين جذابتين ومنفرتين في آن معاً. بمعنى آخر، ينبغي عليها دمج الإغراء في الشخصية المقترنة بالشهرة، إضافة إلى الزيف. ثمة دافع يأس في هذا الزيف نحو الرغبة بتحقيق الشهرة وما يرتبط بها من عواطف مثيرة للشفقة بالنسبة للشخصية. تتبع هارون لتنفيذ ذلك منهجاً متناقضاً للشخصية والمكان في فيلمها، إذ نجد نيويورك عبارة عن محيط مثير لكنه لا يعرف الرحمة في فيلم *أطلقت النار على آندي وور هول*. أما هذا المحيط في *"المجنون الأمريكي"* فيعكس مدى قوة الصناعة والثراء والمظاهر التي تشكل بمجموعها الصفة التجميلية في صميم مذهب المادية النرجسية. هذا الفتور الفظيع هو ما يجعل نيويورك مكاناً محفوفاً بالمخاطر بالنسبة لسكان المدينة في فيلم *"المجنون الأمريكي"*.

وعلى نحو مماثل أيضاً، فإن مقارنة المخرجة هارون لوضع الشخصيات تتضمن شخصيات سلبية وإيجابية. فالشخصيات السلبية تشغل موضوع الشهرة في *أطلقت النار على آندي وور هول*، والمقصود بهم طاقم الفنيين والإداريين العاملين لدى الاستوديو، وآندي وور هول وأتباعه. كما أن موريس جيرودياس، ناشر المطبوعات الإباحية، هو شخصية سلبية أخرى. أما الشخصيات الإيجابية المحيطة بفاليري سولاناس فهي الفتيات الممثلات، بمن فيهن المخنث كاندي دارلينغ. فرغبة تلك الشخصيات بالتميز ووضعها المهمش يجعلها نقيضاً للمشاهير وأولئك الراغبين بالحصول على الشهرة بأي ثمن. فاليري نفسها هي الراوية والشاهدة على كلا الطرفين، وتوفر المدخل الرئيسي إلى عالم الشهرة في نيويورك خلال عقد الستينيات.

السلوك المتطرف في هذا العالم الذي يضم المشاهير والمغمورين هو السلوك السائد وفقاً لرؤية فيلم *"المجنون الأمريكي"*. يصبح هذا السلوك عند

تطور الأحداث أكثر تطرفاً، ولا سيما أن خط الشهرة أو غيابها غير مستقر طوال الفيلم. يبدو باتريك بايتمان اللوهلة الأولى رجلاً مشهوراً، فلدیه وظیفه جیده والمال والملابس الفاخرة والمكانة اللائقة، ما یوحی بأنه رجل مشهور بالفعل. لكن مجرد امتلاك زملائه بطاقات عمل أفضل من بطاقته یزیده إلى فئة المغمورین. لا توجد مجموعة متعاطفة في "المجنون الأمريكي"، وإنما یمكن تقسیم الشخصیات إلى مجموعات بغیضة ومجموعات مقبلة، باستثناء موسسات باتريك اللواتي یحظین بقلیل من تعاطفنا. مع أن باتريك یؤدي دور الراوي في الفيلم، سكرتيرته جین هی التي تمنح الفيلم زخمه العاطفي. فهي تختلف عن جميع الشخصیات الأخرى في السرد بسبب ضعفها ومبادئها الأخلاقية، ما یدفعنا للوقوف بجانبها والتعاطف معها بدلاً من تأييد باتريك. بالنسبة لربط الشهرة بالزيف، فإن جميع الشخصیات المحیطة بباتريك، رجالاً ونساءً (خطیبته وعشیقته) زائفون ویتمتعون بصفات المشاهیر، لكن حالهم هذا شرطي في أساسه، بمعنی أن جميع أصحاب تلك الشخصیات یدركون مدى ضعف الوضع الذي یسهم في إكسابهم الشهرة، ویدركون في الوقت عینه أيضاً احتمال تجریدهم من هذه الشهرة في أي وقت ولأي سبب كان.

مفهوم الشهرة والزيف حاضر في صلب وصمیم شخصیات فیلم "أطلقت النار على آندي وور هول" وفيلم "المجنون الأمريكي". وفي كلا الفیلمین یصبح المكان (نیویورك) عبارة عن شخصية فاعلة تعزز الرغبة في اكتساب الشهرة، أو على الأقل الظهور بمظهر المشاهیر؛ لأن كل من هو مغمور في مدينة نیویورك یعنی أنه نكرة بعيد عن أنظار الناس. وفي هذا الصدد تؤدي نیویورك وظیفه صورة مجازية عن الذروة الجغرافية التي تمثل الشهرة.

وأخيراً فإن اختیار هارون لنوع الفیلم السینمائي القائم على الرأي يجب أن یقترن بمقاربتها لواقع الشخصية والسرد. تتأرجح هذه المقاربة بین الإخلاص والسخرية داخل الشخصية وخارجها. النتيجة هی ابتكار إطار هجائي ساخر تتمتع ماري هارون بحرية التنقل بین تخومه إما للتعاطف مع

الشخصية أو مجرد مراقبتها من دون أي تفاعل أو تواصل. يساعد هذا الإطار النوعي هارون على التعامل بسخرية معتدلة مع عالم الشهرة المرتبط بمدينة نيويورك وأندي وور هول في فيلم "أطلقت النار على آندي وور هول"، والمرتبط بعالم نرجسي سطحي يحيط بباتريك بايثمان الثري في نيويورك خلال الثمانينيات بفيلم "المجنون الأمريكي". أقترح استخدام المقدمة والخاتمة لبحث هذين الفيلمين كأساس ننطلق منه لاستكشاف فكرة المخرج الخاصة بماري هارون.

"أطلقت النار على آندي وور هول" (١٩٩٥)

يبدأ فيلم "أطلقت النار على آندي وور هول" بإطلاق النار على آندي وور هول (جاريد هاريس) في أواخر ستينيات القرن العشرين، ثم يعود الفيلم بالزمن إلى الوراء ليسرد قصة فاليري سولاناس (إيلي تايلور)، المرأة التي أطلقت النار على آندي وور هول. يتم تأطير هذه الأحداث الاستعادية وإحاطتها كحالة دراسية يتفحصها المحلل النفسي الذي يلعب دور الراوي الرئيسي في الفيلم. وفي نهاية المطاف تصبح فاليري نفسها الراوية الرئيسية لوقائع الفيلم. يمزج القسم الأول من الفيلم، على غرار الأفلام الوثائقية، بين أفلام الفيديو المنزلي التي تصور فاليري ومقابلة مصورة بأسلوبية مميزة مع فاليري تقرأ خلالها بيان "تقطيع أوصال الرجال". يركز هذا الجزء المبكر من الفيلم على تاريخ حياتها الجنسية وتعرضها للتحرش على يد والدها، وإعلانها عن تفضيلها النساء على الرجال وعدائها، أو بالأحرى رفضها للرجال بشكل عام، ومن ثم المتاجرة بجسدها للحصول على المنحة الدراسية الجامعية التي طالما تسعى إليها.

بعد إنجاز دراستها في مجال علم النفس بجامعة ميريلاند، تنتقل فاليري للعيش في نيويورك حيث يبدأ الفيلم بالاتزان. تدور الأحداث خلال الستينيات في مدينة نيويورك الجميلة والمضطربة في آن معاً. تتضمن فاليري إلى

مجموعة من الفتيات المثليات إضافة إلى غيرهن من السويات جنسياً، كما تتاجر بجسدها لتأمين الموارد المالية اللازمة للعيش في نيويورك. تشعر فاليري أنها تتمتع بموهبة التأليف، فتصدر أول مؤلفاتها التي تنادي بالمساواة بين الجنسين سياسياً واقتصادياً بعنوان "تقطيع أوصال الرجال"، ثم تُولف مسرحية بعنوان "في مؤخرتك"، وكلاهما عملان أدبيان معاديان للرجال ويعبران عن انتقادها اللاذع لجنس الرجال.

الحياة مثيرة لكنها هامشية. تلتقي فاليري من خلال جهودها الخاصة بناسر المطبوعات الإباحية جيرودياس (لوثير بلوتو)، كما تلتقي بالمخنث كاندري كارلينغ (ستيفان دورف) الذي بدأ بالظهور في أفلام آندي وور هول. تظن فاليري أن وور هول سيتولى إنتاج مسرحيتها، لكن ذلك لا يتحقق. عندما يعرض عليها جيرودياس عقداً لتأليف كتاب إباحي، توافق لكنها سرعان ما تبدأ بالانهيار. يؤدي ضغط العمل على فاليري إلى إصابتها بنوع من جنون الارتياب وتصبح خطرة على الرجال الرئيسيين في حياتها، جيرودياس وآندي وور هول. تعتقد فاليري أن تجاهلها من جانب أتباع وور هول الطفيليين إنما يعود أصلاً إلى وور هول نفسه فتطلق عليه النار.

يبدأ فيلم "أطلقت النار على آندي وور هول" بإطلاق فاليري سولاناس النار على آندي وور هول. يقترح أحد زملاء وور هول رحيل فاليري. يشاهد والد فاليري ابنته على شاشة التلفزيون وقد اعتقلتها الشرطة بتهمة إطلاق النار على وور هول. تزعم فاليري أن السبب وراء تلك الحادثة معقد، وتطلب من الصحفي أن يقرأ بيانها كي يعرف الناس السبب الذي دفعها لإطلاق النار على آندي وور هول. تُجرى مقابلة مع مساعدي وور هول حول الحادث، بينما يركز المشهد التالي على قيام الشرطة بمقابلة فاليري. تستعرض الأحداث التالية تاريخ فاليري حتى ذهابها إلى نيويورك بعد إنجاز دراستها الجامعية. يتولى وصف تاريخ حياة فاليري المحلل النفسي التابع للسجن.

تتكون خاتمة الفيلم من سلسلة من المشاهد القصيرة. يتابع كل من كاندي دارلينغ وجيرمايا (داني مورغنسترن)، صديق فاليري، وفاليري نفسها مسابقة ملكة جمال أمريكا. المشهد التالي هو عبارة عن مقابلة تلفزيونية مع فاليري (يجب أن لا يغيب عن ذهننا شغف فاليري لاكتساب الشهرة). تتحول هذه المقابلة التي يعدّها جيرمايا إلى كارثة حين يلجأ المذيع للاستخفاف بفاليري بسبب مظهرها المثلي وآرائها السياسية المتطرفة. يستمر المذيع بمضايقة فاليري إلى أن تهاجمه بيديها وتتسحب من المقابلة، وتتهال في طريقها أيضاً بالضرب على جيرمايا وكاندي. ثم تهدد جيرودياس وستيفي (مارثا بليمبتون) بواسطة مسدس، فتطردها ستيفي. لا تتوقف فاليري عند هذا الحد، بل تذهب أيضاً إلى مكتب جيرودياس وتخبر سكرتيرته أنها ستقتله عندما تشاهده مرة ثانية. وأخيراً تنتظر فاليري في الشارع وصول آندي وور هول وتدخل معه المصعد، وتدخل شقته أيضاً. يتجاهلها وور هول كلياً، وينتقى اتصالاً هاتفياً ويتصرف وكأنها غير موجودة أمامه. تخرج فاليري مسدسها وتطلق عليه النار. عندما تغادر منزله، تتجه إلى رجل شرطة وتخبره أنها مطلوبة من العدالة بتهمة إطلاق النار على آندي وور هول. يعرض المشهد التالي وور هول وفاليري في المستشفى. توضح خاتمة الفيلم مصير كاندي دارلينغ وآندي وور هول وفاليري سولاناس، وينتهي الفيلم ببيان تدلي به فاليري حول عدم جدوى الإنجاب وإخفاق الأجيال القادمة.

"المجنون الأمريكي" (٢٠٠٠)

يبدأ فيلم "المجنون الأمريكي" بتصوير وجبة طعام شهية في أحد المطاعم الراقية، وكيفية إعداد تلك الوجبة حتى وصولها إلى مائدة الطعام وكيفية تناولها أيضاً. تبدو كل هذه التفاصيل أنيقة وجميلة لكنها مشوبة بالعنف. كما تتصف عملية تناول الطعام بعنف مماثل. يتمتع باتريك بايتمان (كريستيان بيل) وزملاؤه بمظهر أنيق لكنهم عدائيون وشرسون. يتجاذب

الرجال أطراف الحديث الذي يصبح تدريجياً حديثاً منمقاً من دون أن يهدف إلى شيء محدد. ندرك بصورة أساسية صفة العدوانية في ذلك الحديث وكيف يتبادل أفراد هذه الثلة العبارات القاسية، ثم يتوجهون إلى ناد ليلي فاخر، حيث يخاطب بطل الفيلم بايثمان ساقية الحانة ببذاء واضحة، لكنها لا ترد على كلماته الوضيعة. السؤال الذي يتبادر إلى ذهننا: هل هذه المحادثة خيالية؟ أجل؛ يبدو أنها خيالية بالفعل.

إضافة إلى دور البطولة، يؤدي باتريك بايثمان دور الراوي لكنه يقدم لنا معلومات سطحية، مثل سنّه وغير ذلك من التفاصيل التي تقع خارج اهتمام المتفرج. كما نتابع مشاهدة استعداداته الشخصية المملة قبل الذهاب إلى العمل، بما في ذلك طقوسه الصباحية مثل ممارسة التمارين الرياضية والحلاقة والاستحمام. يترك باتريك انطباعاتاً لدى جمهور المشاهدين أنه رجل سطحي بكل ما في الكلمة من معنى. كما نلمس هذه الصفة السطحية المرتبطة بشخصية باتريك في مكان عمله. فهو يشغل منصب نائب رئيس الشركة ولا تكف سكرتيرته عن إطرائه، ومن الواضح أنها تتملق إليه حفاظاً على وظيفتها نظراً لنفوذه الواسع في الشركة، ومع ذلك لا يكثر باتريك لأمرها.

يتناهى إلى علمنا لاحقاً أن باتريك لديه خطيبة تدعى إيفلين (ريس ودرسبون)، إضافة إلى عشيقة تدعى كورتني (سمانثا ماتيس)، وهي خطيبة أحد زملائه في الشركة. كما ندرك أن باتريك يحدث زملاءه دائماً عن هموم المجتمع التي تفوق في أهميتها الأمور المادية، لكننا نعلم تماماً أنه غير صادق في أقواله. فهو يعتقد أن حياته اليومية تتناقض مع حياته الداخلية المتأججة بالعدوانية والمتطلبات التي لا حدود لها ولا سيما أنه يعتبر نفسه مفترساً جنسياً واجتماعياً، أما ظاهرياً فيبدو زملاؤه أكثر افتراساً وفاعلية منه.

يتصدر بول آلن (جاريد ليتو) مجموعة زملاء باتريك. المشكلة أنه لا يتعرف على باتريك ويحسبه شخصاً آخر، مجرد زميل يرتدي ملابس ونظارات

مشابهة، ويذهب إلى الحلاق ذاته الذي يذهب إليه باتريك. تبرز مشكلة باتريك خلال لقاء يعرض فيه بطاقة عمله مطالباً بمكانته اللاتقة ضمن مجموعة أقرانه، ثم يعرض ديفيد فان باتن (بيل سيج) وتيموثي برايس (جاستن تيرو) بطاقتي عملهما ويثبتان تفوقهما على باتريك. لكن الضربة الأخيرة التي يتلقاها باتريك تأتي من خلال التفوق الواضح لبطاقة عمل بول آلن، وبذلك يتم تحجيم باتريك ووضعه ضمن الترتيب الصحيح، ما يؤدي إلى انهياره، وبالتالي يصبح تركيز الفيلم على نتائج تلك الضربة التي يتلقاها باتريك في الصميم.

تبين الأحداث التالية اندحار باتريك إلى حالة من الغضب الجنوني. يلتقي أولاً بشخص متشرد ويتولى رعايته، ثم لا يلبث أن يجهز عليه. يعقب هذه الجريمة لقاء باتريك مع بول آلن، حيث يتفق الرجلان على تناول العشاء معاً، لكن آلن ما يزال يحسب باتريك شخصاً آخر. وفي مشهد لاحق في منزل آلن يقوم باتريك بقتله بواسطة فأس ويتخلص من الجثة المقطعة إرباً. يجتمع باتريك بالمحقق دونالد كيمبال (ويليم دافو) الذي يحقق في اختفاء آلن. تهدف هذه المشاهد إلى الضغط على باتريك بسبب أفعاله الإجرامية. كما تزيد حدة شهوانية باتريك، ما يدفعه إلى التناوب في لقاءاته الغرامية بين عشيقته وبنات الهوى، وفي الوقت نفسه تصبح خطيبته كثيرة المطالب ويزيد نفورها منه، ما يؤدي إلى استيائه منها إلى أبعد الحدود. عندما يأتي باتريك بفاتنتين من بنات الهوى ليمضي معهما ليلة حمراء، تنتهي الأمسية بطريقة مأساوية وعنيفة حين يقتل إحداها بواسطة منشار كهربائي. يستمر تعطش باتريك للدماء، فيقتل عدداً كبيراً من موظفي الأمن العاملين لدى الشركة. ويحاول أيضاً مجامعة سكرتيرته لكنه يعجز عن القيام بالعملية الجنسية فيدعها وشأنها. كما يفسخ خطوبته، ثم يعترف لمحامييه بالجرائم التي ارتكبها. يؤدي تعطش باتريك للدماء واضطرابه النفسي الحاد إلى وصوله لحافة الانهيار العاطفي. عندما يخبر سكرتيرته أنه لن يستطيع الحضور للمكتب عصر ذلك اليوم، تخبره بدورها أن زملاءه ينتظرون قدمه لتناول المشروب معاً بعد انتهاء

الدوام. لا يظن باتريك أنه في مزاج يساعده على الانضمام لزملائه لكنه يذهب للقائهم. في تلك الأثناء تفتش سكرتيرته مكتبه فتعثر على دفتر مذكراته الخاص، وتروعا الرسوم العنيفة التي تزين كتاباته.

يلتقي باتريك بزملائه في النادي الليلي. يبدو باتريك قلقاً ومشتت الذهن، في حين يتركز اهتمام زملائه على ترتيب حجز في أحد المطاعم لتناول العشاء سوية. عندما يقع نظر باتريك على محاميه، يقترب منه لكن المحامي يحسبه أحد زبائنه باسم ديفيد فان باتن. يسأل باتريك المحامي عن رأيه حول اعترافه الهاتفي بجريمة القتل التي ارتكبتها، فيخبره المحامي أن الأمر كان مسلياً بالنسبة له. يحاول باتريك تصحيح هويته أمام المحامي والتأكيد على نشاطاته الإجرامية، لكن المحامي يظن أن الموضوع لم يعد يحتمل المزاح. عندما يصراً باتريك على مصداقية روايته، يخبره المحامي أن أقواله غير صحيحة لأنه تناول العشاء مع آلن مرتين في لندن قبل عشرة أيام، أي بعد مزاعم باتريك بقتل آلن، فيلتزم باتريك الصمت.

عندما ينضم باتريك إلى أصدقائه تبدو عليه علامات القنوط والكآبة. ينتهي الفيلم بمناجاة بول لنفسه والاستخفاف بأفكاره المتعلقة بغياب الحواجز التي كان عليه اجتيازها واستمرار آلامه الفظيعة في ظل الظروف التي جعلته يفلت من العقاب، وبالتالي فإن الاعترافات التي أدلى بها أثبتت عدم جدواها. من الواضح أن الجرائم كانت من نسج الخيال وحياة باتريك بايتمان فارغة وجوفاء إذا لم يسمع الناس بأعمال العنف التي اقترفتها يده، وإن كان ذلك يدل على شيء فإنما يدل على أنه لم يحقق الشهرة التي كان يطمح إليها.

تقدم لنا بداية فيلم "المجنون الأمريكي" المحيط العام المتمثل بالمطعم حيث تفوق المكانة الاجتماعية جميع القيم والمبادئ الإنسانية. تشكل الشخصيات في هذه البداية التعبير عن اختياراتها من لائحة الطعام وانتقاء المطاعم الراقية. ثم يعرف باتريك بايتمان، الشخصية الرئيسية في الفيلم، عن

نفسه أماناً من خلال استعراض شقيقته السكنية الفاخرة، وتفاصيل طوقسه الصباحية اللازمة لشحن مظهره الفعلي. فبعد ممارسة التمارين الرياضية، يستخدم مستحضرات تجميلية متنوعة، بما في ذلك طلاء الوجه المكون من الأعشاب أو النعناع. إن تركيز باتريك على مساحيق التجميل والمنظفات الشخصية يوحى، كما يخبرنا بلسانه ... "أنه ليس ثمة [أنا] حقيقي ... فأنا ببساطة لست هنا."

يصل باتريك إلى مكتبه على إيقاع أغنية "أمشي بإشراق وابتهاج". الصورة التي يعكسها هذا المشهد سطحية أيضاً وخالية من أي جوهر. لا يعلق باتريك على يوم العمل الذي أمضاه في الشركة وإنما على ترتيب حجز في المطعم لتناول العشاء مع أصدقائه، كما يقدم بعض المقترحات المتعلقة بمظهر سكرتيرته التي يبدو مظهرها الخارجي في تلك اللحظة أهم من أي شيء آخر. تؤسس بداية فيلم "المجنون الأمريكي" أولوية الشخصية الرئيسية (إما الشهرة أو لا شيء آخر على الإطلاق) وهشاشة الشهرة.

تركز خاتمة الفيلم على مقاطعة أو هام باتريك العنيفة. فهي تبدو حقيقية في اعترافاته الخطية، كما تشهدا السكرتيرة في دفتر مذكراته، لكنها في الأساس مجرد خيال وأوهام على حد تعبير محامي باتريك. نادي هاري الليلي مكان مبتذل وزملاء باتريك لا يشعرون بالرضا لأن جلّ اهتمامهم ينصب على تناول العشاء، أو على الأقل تأمين حجز في المطاعم الراقية. عندما يدرك باتريك أن ثوراناته الإجرامية ليست سوى أو هام، ينكمش على نفسه من فرط الكآبة. ينتهي الفيلم بكلمات باتريك التي ينطق بها بصفته الراوي، في حين تقترب منه الكاميرا أكثر فأكثر أثناء اعترافه بأن اعترافه السابق لا يعني له أي شيء، ويثبت بذلك أنه مجرد إنسان زائف وفارغ من كل مضمون أو معنى، وأنه حبيس آلامه. التفتيس عن هذه الشخصية النرجسية غير وارد في الفيلم، بمعنى أننا لا نشاهد كيفية التخلص من العقدة النفسية بإفساح المجال أمامها للتعبير عن نفسها تعبيراً كاملاً.

تفسير نص السيناريو

يمكن تفسير الشهرة كنوع من أنواع القوة أو السلطة، وبالتالي يمكن تفسير الرغبة بتحقيق الشهرة كرغبة باكتساب السلطة. الزيف بالنسبة لماري هارون ليس حالة من العجز لأنها تعتقد أن آندي وور هول وكل ما يحيط به، بما في ذلك وسائل الإعلام، عبارة عن رموز زائفة وفارغة ممن ابتكروا ميثولوجيا حديثة للثروة والشهرة المادية المقترنة بالفراغ المعنوي والنفسي. يستخدم باتريك كلمة "فراغ" في فيلم "المجنون الأمريكي" لوصف نفسه، وهنا يظهر انتقاد المخرجة ماري هارون لمفهوم الشهرة والزيف، حيث تبحث شخصياتها بشكل يائس عن حياة أفضل، لكن الحال يستقر بتلك الشخصيات عند الشهرة لأنهم لا يعرفون شيئاً آخر. كما ذكرت سابقاً في هذا الفصل، فإن استخدام ماري هارون للأنماط السينمائية التي تشكل الآراء والأفكار محورها الأساسي، مثل الأفلام الوثائقية التي ينسحب عليها فيلم "أطلقت النار على آندي وور هول"، ومثل القصص الرمزية الأخلاقية التي ينسحب عليها فيلم "المجنون الأمريكي"، يعدّ أهم اختياراتها السردية.

الأمر الثاني الذي يساعد على فهم تفسير ماري هارون للنص هو اختيارها لتوضيح التناقض بين الرأي الداخلي والفعل الخارجي. فكل من فاليري سولاناس وباتريك بايثمان يرويان الأحداث بطريقة مشابهة للاعتراف من أجل التعبير عن مكنوناتها السردية الداخلية. أما أفعال هاتين الشخصيتين فتتبع الأفعال بعدوانية تزيد من تهميش كل منهما على الصعيدين النفسي والاجتماعي. لكن ذلك لا يعني أن هارون تريد تصويرهما كشخصيتين فاشلتين وإنما كشخصيتين دخيلتين تنظران للأمور بالطريقة التي تريدان تصورهما، ما يجعلهما مشابهتين لنا جميعاً في مجتمع تستحوذ عليه فكرة الشهرة. تشير هارون بذلك إلى الفراغ الذي تراه في مجتمع يجعل الشهرة إحدى أولوياته. لكن هذه الاعتيادية تسلب مجتمع الشهرة رومانسيته، حيث توحى أفلام هارون أن فاليري وباتريك شخصيتان تتمتعان بالمشاعر، على

عكس زوار الاستوديو المشابهين لآكلي لحوم البشر، وعلى عكس مطاعم نيويورك الفاخرة التي انتشرت في عقد الثمانينيات.

الاستراتيجية الثالثة التي تستخدمها هارون في تفسير النص هي "تبهير" قصصها المأساوية بعنصر الفكاهة. فرجال الصحافة الأجانب يجرون المقابلات مع رواد وعمال الاستوديو حول إطلاق النار على آندي وور هول. كما أن اللقطات التي تتلو فيها سولاناس مقاطع من بيانها تبدو حماسية لدرجة جعلها مضحكة. علاوة على ذلك، فإن لجوء باتريك إلى زملائه العنصريين يجعله يظهر بمظهر آخر الرجال الفاضلين في نيويورك. من جهة أخرى، تعليقات زملاء باتريك وتعبير باتريك عن خواطره في الأخلاق والمسائل الأخلاقية تبدو مضحكة للغاية لأن باتريك، برأيه الشخصي، قاتل يحصد أرواح السود والنساء وكبار موظفي الشركة التي يعمل لديها.

وأخيراً فإن مفهوم الزمان والمكان يحظى بأهمية كبيرة في تفسير هارون للنص. فمن دون نيويورك الستينيات الغارقة بالمخدرات والجنس لما كانت فاليري سولاناس ستظهر إلى حيز الوجود، ومن دون فلسفة "الجشع فضيلة" التي سادت نيويورك خلال الثمانينيات لما كان باتريك بايثمان سيظهر إلى حيز الوجود. ما تقوم به هارون هو نسج معنى الزمان والمكان في أفلامها، وهو معنى يسمو فوق الفردية وسلسلة الحب والعمل التي وضعها فرويد في صلب تفسيره للسعادة. إن ثقافة النرجسية التي ازدهرت في عقدي الستينيات والثمانينيات بعيدة كل البعد عن الأهداف والمكاسب الإيجابية لهاتين المرحلتين اللتين تشكلان عالم فاليري سولاناس وعالم باتريك بايثمان.

توجيه الممثلين

وضعت ماري هارون تحدياً صعباً لنفسها في شخصيات فيلمها "أطلقت النار على آندي وور هول" و"المجنون الأمريكي"، إذ ركزت مهمتها على تصوير تلك الشخصيات البغيضة بأطوارها الغريبة بطريقة تجذبنا للتفاعل مع

أفلامها. ومن المؤكد أن اختيار الممثلين كان عاملاً مساعداً أسهم في تحقيق هدف هارون. اختارت هارون لهذين الفيلمين ممثلين يافعي السن متخصصين بأداء أدوار الشخصيات ذات الأطوار الغريبة، وذلك حين وقع اختيارها في فيلم "أطلقت النار على آندي وور هول" على ليلي تايلور لأداء دور فاليري سولاناس، وجاريد هاريس لأداء دور آندي وور هول، وأحاطت كل منهما بنخبة من ممثلي الأدوار الإجرامية النيويوركية، أمثال مارثا بليمبتون وستيفن دورف ولوتير بلوتو وجيل هنيسي، وجميعهم ممثلون يتمتعون بالكاريزما ومتخصصون بأداء أدوار الشخصيات ذات الأطوار الغريبة. كما اختارت هارون الممثلين لفيلم "المجنون الأمريكي" بطريقة مشابهة حيث أحاطت بطل الفيلم كريستيان بيل بالممثلين ريس ويدرسبون وسمانثا ماتيس وكلوي سيفجني وجاريد ليتو وجوش لوكاس وويليم دافو. كانت الكاريزما صفة أساسية متوافرة لدى كل ممثل من أولئك الممثلين، كما اعتمدت هارون في اختيارها لهم على مظهر وحيوية وطاقة الممثل وقوة حضوره على الشاشة.

تطلب أداء شخصيتي فاليري سولاناس وباتريك بايتمان صفات محددة، مثل غرابة الأطوار والغموض والاعتراب بحيث تظهر كل شخصية بعيدة المنال بالنسبة لجمهور المشاهدين. ومن هذا المنطلق ركزت هارون على موضوع الحيوية في ممثليها، إذ نشاهد فاليري لا تتوقف عن الحركة لدرجة تجعلها تستخدم الطلقات بدلاً من الكلمات. سواء أكانت فاليري عدائية أم قلقة، فإن الحركة المتواصلة تمنح أداءها صفة بدنية مميزة، مع أنها تتحدث ببساطة متناهية تناقض مغزى الكلمات التي تتفوه بها، ما يشير إلى صراعها الداخلي المستعز. كما أن افتقار حديث فاليري للأثر العاطفي يوحي بانفصالها عن العالم المحيط بها.

بالنسبة لأداء دور باتريك بايتمان، اضطر الممثل كريستيان بيل للتنقل بين انهماك شخصيته بالأمور الخاصة والعدوانية الواضحة. فباتريك ينظر إلى نفسه

بالمرآة كما لو أنه يجامع امرأة، إذ نشاهد كيف يتأمل معجباً بنفسه وجسده إلى حد النرجسية غير آبه للفتاة التي يجامعها. يتجلى غرور باتريك من خلال مراقبة الناس الذين يراقبونه، وبالتالي فإن هذا الغرور بالذات يشكل القيم والمبادئ الداخلية لشخصية باتريك بايثمان الذي لا يعير أي اهتمام للآخرين.

تجاوز ماري هارون هذه الشخصيات الرئيسية بالمسرحية المحيطة بهم. ففي "أطلقت النار على آندي وور هول" يتصدر كل من كاندي دارلينغ وأعوان آندي وور هول حالة الزيف التي يعيشونها لأنهم يأملون ضمناً أن تواجههم حول آندي وور هول لا بد أن يرتقي بهم إلى مستوى الشهرة الذي يميزهم عن الناس العاديين. وفي فيلم "المجنون الأمريكي" نلمس بوضوح عدوانية زملاء باتريك في العمل ومدى احتقارهم لكل الناس من دون استثناء. تحيط هذه المسرحية بالشخصيات الرئيسية وتتحداهما للانضمام إليها إذا استطاعت. في كل حالة مهما كانت حدة التأثير بالمشاعر التي تفرزها هذه الشخصيات، فإنها تنشأ عن عجزها عن قبولها من جانب أولئك المتكلفين المحيطين بتلك الشخصيات الرئيسية واقترابهم من الشهرة أكثر من الأبطال أنفسهم.

إدارة عملية التصوير

إذا كانت فكرة المخرج تهدف إلى الربط بين الشهرة والزيف، فما الطريقة التي تتبعها هارون لتأطير لقطاتها وتنظيم صورها من أجل دعم تلك الفكرة؟ إن التصور المسبق الأولي اللافت لهذه الفكرة هو بداية كل فيلم. فإنسانية شخصيات هارون غائبة تماماً عن بداية فيلم "المجنون الأمريكي"، وما نشاهده هو سلسلة لقطات قريبة لطبق طعام يحوي شرائح من لحم البط محاطة بحبات الفريز، يلي ذلك لقطات قريبة أخرى تصور أطباق الطعام المحضرة بطرق شهية. تصور الكاميرا تلك الأطباق من زاوية علوية، ويؤدي القطع المونتاجي إلى تفرغ هذا المشهد من أي جوانب جمالية. كما أن الانتقال المفاجئ إلى لقطات متوسطة تظهر النذل أثناء عرض قوائم الوجبات

المميزة التي يقدمها المطعم لزبائنه تستعرض وجهة نظر أحد الزبائن الذي يزدري كل من حوله. تبعدنا هذه الصور عن الأشخاص وتركز على الجانب العدائي، أو بالأحرى المفرغ من الجماليات، الذي يشكل نسخة ماري هارون لثقافة الاستهلاك.

مع أن فيلم "أطلقت النار على آندي وور هول" يبدأ بمشهد إطلاق النار على آندي وور هول، إلا أن المشهد بحد ذاته يفتقر إلى عنصر الإنسانية نظراً لقيام المخرجة هارون بمقاطعة استمرارية المشهد عن قصد بلقطات عابرة تصور الاستوديو الذي يديره وور هول، وحذاء راعي البقر الذي ينتعله وور هول الجريح، إضافة إلى لقطة متوسطة تظهر فاليري وهي تحمل المسدس. بعبارة أخرى يصور هذا المشهد نتائج الأحداث بدلاً من الوقائع نفسها، وبالتالي فإن النتيجة هي حالة من عدم الاستقرار وإثارة الأعصاب من خلال الانتقال المفاجئ في تصوير تفاصيل متنوعة. تردف هارون هذا المشهد بسيرة ذاتية مجزأة لحياة فاليري. تعرض بعض المقاطع المصورة بالأبيض والأسود لعدد من المقابلات، إضافة إلى لقطات تصور الجامعة التي تدرس فيها فاليري بوصفها طالبة جيدة تعرضت للإساءة الجنسية. ومع أن فاليري تعلن أنها مثلية، إلا أنها قادرة على التصرف كفتاة سوية جنسياً وقت تشاء. لا تمضي فترة طويلة حتى تتأسس فكرة فاليري حول الجنس كمورد مادي يساعدها على تدبر مصاريف حياتها اليومية، مثلما يتأسس كرهها للرجال في فترة مبكرة من الفيلم. يضيف القطع المونتاجي المفاجئ وحركة الكاميرا على هذه المشاهد صفة المراقبة بدلاً من التفاعل مع أحداثها.

يتفاعل التصور المسبق في كلا المشهدين مع فكرة الشهرة والزيف بطريقة معينة. فالشعر المستعار الأشقر الذي يستخدمه آندي وور هول يحظى بلقطة قريبة، في حين لا تلتقط عدسة الكاميرا أي صورة قريبة لجسد المصاب بالعيار الناري. أما كره فاليري للرجال فيحظى بلقطة متوسطة، مثلما تحظى رغبتها الجنسية المشوشة نحو إحدى مدربات الجامعة. لكن إطلاق النار على

آندي وور هول لا يستحق اقتراب الكاميرا لتصور هذا الحدث. وعلى نحو مشابه في فيلم "المجنون الأمريكي"، نشاهد باتريك بايثمان من خلال لقطة قريبة عندما يضع المستحضرات التجميلية على وجهه، بينما نشاهد باتريك وخطيبته في السيارة من خلال لقطة متوسطة. بل إننا لا نتعرف إلى شخصية باتريك في اللقطات الابتدائية للفيلم لأن التركيز يتوجه إلى أطباق الطعام في المطعم.

يبدو أن هارون تتبع نهجاً مماثلاً للأفلام الاستعراضية في مقدمة فيلمها "أطلقت النار على آندي وور هول" و"المجنون الأمريكي"، حيث تتزامن التفاصيل مع تفاصيل أخرى من خلال تشكيل جو انطباعي من دون تقديم الشخصيات. النتيجة هي أن الأحداث تحل محل الشخصية، مثلما يحل الجمد، كالطعام، محل الشخصية، وكذلك الأمر بالنسبة للمحيط الذي يحل محل الشخصية.

بالنسبة للمونتاج، تفضل هارون المشاهد القصيرة والسريعة والقطع المونتاجي البطيء، بمعنى أنها تفضل الحركة على القطع السريع، والنتيجة هي نوع من جمود الشخصية بدلاً من الشخصية الديناميكية أثناء الحركة. وإذا ما نظرنا إلى محتوى سرد فيلم "أطلقت النار على آندي وور هول"، فالشيء الغريب هو أن يبدأ الفيلم بعد حدوث إطلاق النار بثوان معدودة، بل إن اللقطات المتوسطة والبعيدة (العامة) التي تصور فاليري تبعدنا أكثر عما حدث. أما في فيلم "المجنون الأمريكي" فقد اختارت هارون ابتداء الفيلم بلقطات قريبة لأطباق الطعام وتناول الطعام، وانتقلت في نهاية المطاف إلى تصوير الشخصيات من خلال لقطات متوسطة وعامة. كما انتقلت إلى تصوير باتريك بايثمان تدريجياً، وآثرت بذلك تحريك الكاميرا نحوه بدلاً من اللجوء إلى تقنية القطع المونتاجي السريع، واختتمت المخرجة فيلمها بنموذج مطابق من اللقطات.

ينسجم استخدام ماري هارون للكاميرا مع النمط السينمائي، مثل الفيلم الوثائقي في "أطلقت النار على آندي وور هول" والقصة الرمزية الأخلاقية في

"المجنون الأمريكي". تحاول هارون من خلال وضعية الكاميرا واختيار اللقطات في "أطلقت النار على آندي وور هول" الاستئثار بالحدث، بينما تتمتع الصور في "المجنون الأمريكي" بأسلوبية تتلاءم مع هذه القصة الأخلاقية الرمزية التي تدور أحداثها في ثمانينيات القرن العشرين.

الشهرة والزيغ، ورغبة أولئك الذين يسعون وراء هاتين الصفتين عبارة عن عناصر تشكل مجموعها فكرة المخرج التي استخدمتها ماري هارون في فيلمها "أطلقت النار على آندي وور هول" و"المجنون الأمريكي". تمثل التحدي الذي واجهته هارون في دفعنا للاهتمام بأمر فاليري سولاناس ونيويورك خلال الستينيات، وباتريك بايتمان ونيويورك خلال الثمانينيات. استطاعت ماري هارون من خلال اعتمادها أنماطاً سينمائية ذات أسلوبية واضحة ومميزة تتمتع بقيمة جمالية استثنائية بالرغم مما يعانیه أبطال أفلامها من حالات اضطراب نفسية تؤرقنا مثلما تؤرق تلك الشخصيات في صميمها، استطاعت عرض جرأة قلما نراها بين المخرجين السينمائيين. ومن هذا المنطلق أوصي بمشاهدة أفلام هارون ومتابعة نشاطها السينمائي المتميز لأنني أعتقد أنه جدير باهتمامكم بطريقة أو بأخرى.

الهيئة العامة
السورية للكتاب



الهيئة العامة السنورية للكتاب

الفصل الثالث والعشرون

خاتمة

تتمثل الفكرة المحورية لهذا الكتاب في ضرورة امتلاك المخرج السينمائي لمفهوم أو فكرة تفسيرية أطلقت عليها مصطلح "فكرة المخرج" كي يتسنى له اتباع مقاربة فاعلة للنص وأداء الممثلين وإدارة عملية التصوير. فمن خلال وضوح فكرة المخرج، يصبح الفيلم أعمق وأقوى ومركباً فكرياً. ومن دون فكرة المخرج يمكن أيضاً تصوير فيلم، لكن التجربة السينمائية التي يعيشها المشاهدون مع فيلم كهذا تكون تجربة سطحية. لذلك فإن فكرة المخرج هي الطريق إلى إخراج سينمائي أفضل، بل وربما إلى إخراج سينمائي بارع ورائع.

أشرت في القسم الأول من الكتاب إلى تصنيف المخرجين ضمن فئات محددة: المخرج الكفو أو الجيد أو البارع. الإخراج الذي يتمتع بالكفاءة هو أساس الإخراج السينمائي، وتتصف هذه الفئة بنظرة معينة. فالأمثلة التي استخدمتها ("الملك آرثر" بإخراج أنطوان فوكوا و"فرقة الخيالة الخفيفة" بإخراج سايمون وينسر) اتبعت مقاربة واحدة في عرض الأبطال وخصومهم خلال الحروب. تستعين هذه الأفلام بالفكرة الرومانسية التي تفيد بأن الرجال الذين يتوجهون للمشاركة في الحرب، سواء أكانوا يحبذون القتال أم لا، فإنهم أبطال رومانسيون ولاشك. تحققت هذه الفكرة الرومانسية عن البطولة بواسطة خيارات المخرج لإدارة عملية التصوير والأداء الذي يستخلصه من ممثليه، ومن خلال تفسير المخرج للسرد أيضاً. جرى تطبيق هذه الخيارات

على كل شخصيات الأفلام، والمقصود بهم الذين يساعدون بطل الفيلم أو الذين يقاومون البطل. لذلك فإن التجربة السينمائية لهذه الأفلام هي تجربة رومانسية حصراً، والأفلام بحد ذاتها تعتبر وسيلة للترفيه والتسلية. وفي الحقيقة إن المخرج الكفو، مثل أنطوان فوكوا، أو سايمون وينسر، يثبت قدرته وفاعليته في الهدف الذي يسعى لتحقيقه.

عندما بحثت صفات المخرج الجيد، استخدمت أدريان لين وكلود شابرول كمثالين على المخرج الجيد. فالمخرج لين أعاد تصوير فيلم شابرول "روجة خائنة" تحت عنوان "الخائنة". يركز فيلم لين على المرأة باعتبارها الشخصية الرئيسية ويعتقد أن مقتل العشيق مجرد حادثة ينبغي على الزوج والزوجة معالجة نتائجها. تتوالى أحداث الفيلم كقصة عن الرغبة ونتائجها المأساوية. أما في فيلم شابرول، فإن الشخصية الرئيسية هي الزوج والدافع وراء أفعاله هو الغيرة. فلديه زوجة جميلة ويعتقد أنها سئمت الحياة معه، لكنه يظل مغرماً بها. ينقله هذا الحب من حالة الشك إلى اكتشاف الحقيقة المؤلمة، ومن ثم إلى حالة غضب قاتلة يستكين بعدها ويعود ثانية إلى حالة الحب والاعتراف بالذنب. أما الشخصية في فيلم شابرول فلديها حياة داخلية قوية، وقد استخدم شابرول المشاعر والسخرية كي يجعل حافزه يبدو مفهوماً ومثيراً للمشاعر، في حين لا نتفهم الزوج في فيلم لين لأنه يُفاجأ بالغضب الشديد الذي يعتريه لحظة ارتكاب جريمة القتل. يجعلنا هذا التباين في الشخصيتين نصنف لين كمخرج كفؤ وشابرول كمخرج جيد.

يضيف المخرج الجيد أهمية إلى مشروع الفيلم من خلال تفسيره للنص وتوجيه أداء الممثلين واستخدام الكاميرا بطريقة يشكل فيها عنصر المفاجأة إضافة إلى معنى ضمني مبطن يزيد من عمق تجربتنا السينمائية للفيلم. ركزت في الفصل الرابع على المخرج أنتوني مان المعروف بأفلامه التي تتناول الغرب الأمريكي (رعاة البقر). ففي فيلمه "وينشستر ٧٣"، عنصر المفاجأة هو

الاستثمار الديناميكي للمحيط من أجل إظهار مدى الغموض المعنوي الذي يصل إليه بطل الفيلم. ففيلم رعاة البقر الكلاسيكي يصنف الشخصية الرئيسية كبطل متمسك بمبادئ الفضيلة والأخلاق، في حين يعرض لنا غريم البطل كشخصية لا تستحق التعاطف. لكن هذه الديناميكية غير فعالة في "وينشستر ٧٣" بما أن المخرج يخلع صفة الإنسانية على البطل وخصمه (غريم البطل)، بحيث تبدو إنسانية كل منهما مُقنعة. يبدو المعنى الضمني المبطن في عمل مان حديثاً إلى حد ما مقارنة مع المعنى الشعاري الكلاسيكي الخاص بالغرب الأمريكي، وبالتالي فإن أحداث الفيلم تستمر حتى الوصول إلى الحل من دون عواطف فيلم رعاة البقر الكلاسيكي. للتعويض عن هذا الانتقال، يقدم مان جوانب جمالية بصرية ديناميكية ومؤثرة. البطل الحقيقي في أفلامه هو الفنان، والمقصود به مان نفسه، الذي يأخذنا في جولة بصرية لا تنسى، وهو أمر يطبقه على أفلامه الحربية وأفلامه السوداء. القوة البصرية والشخصيات المُحبطة هي مزيج فعال ومُقنع في التجربة السينمائية لأفلام مان.

إذا كان المخرج الجيد يستخدم مقاربة التباين والتناقض كي يجعل تجربتنا السينمائية عن الفيلم تجربة مركبة، فإن المخرج البارع يستعين برأيه لتحويل هذه التجربة. الوسيلة المتبعة للتعبير عن ذلك الرأي هي فكرة المخرج. كما نوهت في الفصل الخامس، ثمة صفات وخصائص معينة تحدد عمل المخرج البارع، ولا سيما شغفه الاستثنائي بعمله. يتخذ المخرج البارع موقفاً واضحاً وجلياً حول موضوع ما أو شخصية معينة في الفيلم، وتتميز مقاربته هذه بالبساطة والإيجاز في السرد، إذ يمكن إنجاز الكثير في لقطة واحدة فقط. وأخيراً، يتصف عمل المخرج البارع دائماً بخصوصية وأسلوب مميزين.

ثمة مقارنة مفيدة بين المخرج الجيد والمخرج البارع تتجلى في نسختي فيلم "المرشح المنشوري"، وقد أشرت في الفصل الرابع إلى أحدث نموذج عن فيلم "المرشح المنشوري" بإخراج جوناثان ديم الذي يعرض من خلاله نموذج

الإخراج الجيد. فمن خلال استخدام وضعيات كاميرا تتصف بالمناورة وشدة التركيز، استطاع جوناثان ديم تصوير الجنون الذي ينتج عنه قاتلون من أجل المكاسب السياسية. غريم البطل في فيلم جوناثان ديم هو المؤسسة الصناعية التي تهدف إلى بسط النفوذ والسيطرة على كل شيء. مع أن هذه النسخة من الفيلم مركبة، يبدو أداء الممثلين حقيقياً وواقعياً، ما يجعل فيلم "المرشح المنشوري" ينزل إلى مرتبة القصة الترفيهية.

من جهة أخرى، يقدم فيلم "المرشح المنشوري" الأصلي بإخراج جون فرانكنهايمر مثلاً واضحاً عن الإخراج الجيد. تشكل الحرب الباردة في تلك النسخة الصراع الحقيقي. فالشيوعيون يبتكرون قاتلاً لمساعدتهم على الاستيلاء على الولايات المتحدة التي تعتبر خصمهم الرأسمالي. تتحول حبكة الحرب الباردة إلى كابوس عاطفي فعال ومؤثر من خلال حصر الصراع داخل عائلة واحدة. بطل الفيلم ريموند شو الذي يخضع لعملية غسل دماغ تحوله إلى قاتل هو ابن تلك العائلة الذي لا حول له ولا قوة. أما والد ريموند فهي غريم البطل التي تظهر بمظهر السيدة الوطنية، لكنها في الحقيقة شيوعية تعمل في السرّ وتسيطر على ريموند وتقوده إلى تنفيذ مهمة قتل المرشح الرئاسي، وبالتالي فإن سلطتها على ابنها تدمر حياته وتصبح هذه المأساة الشخصية مأساة وطنية. يبين هذا الفيلم الذي جرى تصويره عام ١٩٦٢ تضارب السياسة مع الحياة الشخصية بطريقة تلحق الأذى بالعائلة والشعب ككل. إن أسلوب فرانكنهايمر البصري واستخدامه الساخر للملاحظات البصرية حول العلاقات العرقية والعلاقات الشخصية والمنافسات الوطنية بين الحلفاء أنفسهم هي العناصر التي تجعل فيلم "المرشح المنشوري" نموذجاً واضحاً عن الإخراج البارِع.

يستعين المخرج بثلاث أدوات لتكوين فكرة المخرج: تفسير النص وتوجيه الممثلين وإدارة عملية التصوير بما يهيئ الفرص المونتاجية اللازمة لتحقيق فكرة المخرج. سنلقي نظرة على هذه الأدوات كل على حدة.

قمت في الفصل الرابع بوصف كيف فسّر مايكل مان في فيلمه "الرفيق العدو" لوس أنجلوس كمدينة يعيش سكانها حياة انعزالية. فالناس لا يستطيعون الاعتماد على بعضهم البعض أو على المؤسسات داخل المحيط العام (لوس أنجلوس) للحصول على من يقدم لهم المساعدة. يُعدّ هذا العرض لمدينة لوس أنجلوس محايداً أكثر من عرض روبرت ألتمان بفيلمه "طرق مختصرة"، بل إنه محايد أكثر من العرض الذي قدمه ستانلي دونن وجين كيلي لمدينة الأحلام في فيلم "غناء تحت المطر" وإنما في الاتجاه المعاكس. ما أقصده هو أن مان اعتمد في تفسيره بفيلم "الرفيق العدو" على وصف المدينة كي يجعل الشخصية الرئيسية، سائق التاكسي، رجلاً لا حول له ولا قوة أمام القاتل المأجور الذي ركب سيارته كزبون. يُعدّ وصف مان للمدينة استراتيجية تفسيرية تزيد من عمق تجربتنا السينمائية للسرد.

بالنسبة لأداء الممثلين، لجأت في الفصل الرابع إلى وصف استراتيجية إيليا كازان بفيلم "روعة العشب". يتناول النص بأكمله الرغبة الجنسية والنهي الذي يمارسه الآباء على أولادهم. تنشأ علاقة حب بين ديني وباد، والمشكلة أن والد ديني رجل فقير على عكس والد باد الموسر. كما تعتبر والدتها ممارسة الجنس قبل الزواج سلوكاً غير صحيح، فضلاً عن أن الجنس بحد ذاته غير ممتع للمرأة. أما والد باد فيؤمن بضرورة ممارسة الجنس، لكن الزواج برأيه ينبغي أن يهدف إلى تعزيز السلطة والنفوذ وتنمية الثروة ولا علاقة له بالحب، أي لا مكان للحب في الزواج. يقصد والد باد بذلك أن زواج ابنه يجب أن يأخذ بالحسبان صعود السلم الاجتماعي، لا أن يكون الحب هدفاً للزواج. يصور كازان مشاهد متتالية بين الأولاد وآبائهم. فالنص يشير إلى موضوع النهي "لا تفعل"، لكن كازان يجعل الأحداث في كل مشهد تشير إلى عكس ذلك. تتقرب ديني بشكل ملموس من والدتها التي تقدم النصائح لابنتها، مثلما يلكز والد باد ابنه بطريقة عدائية وعاطفية في آن معاً، بينما يقدم النصح لباد. في كلتا الحالتين يتفوق الجانب الجسدي (الرغبة) على المحادثة ("انس

الرغبة وركز على السلطة". خيار المخرج في هذا الصدد هو تفهم شعور بالرغبة المتبادلة بين ديني وباد، لذلك فإن أداء الممثلين في هذه المرحلة بالذات يعبر لنا عن فكرة المخرج.

في الفصل الثالث الذي يبحث موضوع استخدام الكاميرا وكيفية تنظيم عناصر اللقطة من أجل التعبير عن فكرة المخرج، ذكرت لقطات القصف من فيلم "ميناء بيرل" و"كتور سترينجلاف". في فيلم "ميناء بيرل" نشاهد إسقاط قنبلة من طائرة يابانية على إحدى السفن. تقوم عدسة الكاميرا أثناء سقوط القنبلة باتجاه السفينة بالتصوير من زاوية رؤية القنبلة. تتطوي الصورة على مفهوم محدد، لكنها في النهاية تثير مجرد إحساس عادي من دون تحريك مشاعرنا. كما قارنت هذه اللقطة بالقنبلة النووية التي تقذفها طائرة "بي-٥٢" في فيلم "كتور سترينجلاف"، بينما يمتطي سليم بيكنز القنبلة وصولاً إلى هدفها. إن قبعة رعاة البقر التي يعتمرها سليم بيكنز تجعله يبدو وكأنه يمتطي ثوراً برياً بدلاً من قنبلة نووية، بل إنه يشعر بالإثارة والحماس لمجرد محاولته ترويض القنبلة/الثور البري. سواء نظرنا إلى هذه اللقطة نظرة ساخرة، أم اعتبرنا سليم بيكنز مجرد شخصية مخبولة، أو راعي بقر يفيض فحولة ورجولة، فإن الصورة بحد ذاتها لا تفارق مخيلتنا حتى بعد انتهاء الفيلم بفترة طويلة. لقد قام كوبريك بتحويل حدث سردي - قصف الهدف - إلى مستوى آخر من حيث المعنى. سواء نظرنا إلى ذلك الحدث كميثولوجيا ضد الحرب أم ضد عقلية رعاة البقر، فاللقطة تعتبر تحويلية بحد ذاتها لأنها فاقت بمضمونها ظاهرها السردي. ومن هذا المنطلق، نستطيع القول بأن الإخراج الجيد والإخراج البارع يستثمران وضعية الكاميرا وأداء الممثلين وتفسير النص بطرق متشابهة تقريباً.

لم أهدف أن أنشئ في هذا الكتاب ترتيب تسلسلي للمخرجين، لكنني عمدت إلى التنويه بأن الإخراج البارع ينتقل إلى اتجاهات متعددة. فالأدوات (تفسير نص السيناريو وتوجيه الممثلين وإدارة عملية التصوير) تطبق من خلال عدسة فكرة المخرج. وأود اختتام هذا الكتاب بإعادة النظر في كيفية

استخدام هذه الأدوات وتحديد هدفها. وأود التنويه أيضاً في هذا الصدد إلى أن المخرج البارغ غالباً يستخدم تلك الأدوات حسب تفضيله لتحقيق مستوى من الشعور والإحساس يساعد على إرساء فكرة المخرج. فمخرج مثل سيرجي أيزنشتاين، على سبيل المثال، يستخدم تفسير النص والكاميرا أكثر من اعتماده على أداء الممثلين، في حين يعتمد مخرج مثل إيليا كازان على أداء الممثلين وتفسير النص أكثر من اعتماده على طريقة التصوير وأسلوب المونتاج، وكلاهما مخرجان بارعان.

تناول بحثنا في هذا الكتاب ١٤ مخرجاً. سنراجع الآن المخرجين الذين يركزون على تفسير نص السيناريو وأداء الممثلين في أفلامهم. ثمة هدف مهم لاستخدام هذه الطريقة. بالنسبة لمارغريت فون تروتا وكاترين برييا هذا الهدف سياسي، إذ اتخذت كل منهما موقفاً محدداً من الحرب بين الرجل والمرأة من أجل مساواة الحقوق في المجتمع. بالنسبة لفون تروتا، يركز تفسير نص السيناريو على الفعل السياسي داخل المجتمعات المحلية، مثل الفتاة التي تنفذ عملية سرقة لإنقاذ مركز رعاية الأطفال في فيلم "الصحوة الثانية لكريستا كلاجيز". وفي فيلم "ماريان وجوليان" تتحول فتاة إلى إرهابية بينما تهتم شقيقتها بشؤون البيئة وحقوق المرأة ضمن القانون. غرفة النوم هي ساحة المعركة بالنسبة لكاترين برييا. سواء نظرنا إلى فيلم "الفتاة البدينة" أو فيلم "تسريح الجحيم"، فإن الصراع بين الرجل والمرأة يمكن تخفيفه إلى مجرد إشباع المرء للرغبة الجنسية.

بما أن المجازفات خطيرة جداً في أفلام فون تروتا وبرييا، يتعرض الممثلون إلى ضغوط شديدة من حيث الأداء، إذ ينبغي عليهم إقناع الجمهور بأن وجودهم بحد ذاته معرض للخطر. ومن هذا المنطلق، فإن التواصل مع الجانب السياسي الذي تطرحه هاتان المخرجتان ينفذه الممثلون، ما يجعل الكاريزما والإقناع يقعان في صميم أداء الممثلين بهذه

الأفلام. وفي كلتا الحالتين ورغم المظاهر الاستفزازية التي يعرضها السرد، لا بدّ للمؤثرات البصرية من اتباع أو اتخاذ موقف ثانوي من تفسير نص السيناريو والأداء.

إذا كانت السياسة تشكل الهدف في أفلام فون تروتا وبريبا، فإن الهدف هو الحيوية في عمل إيليا كازان وماري هارون. يفضل كل من كازان وهارون الأداء وتفسير النص على باقي العناصر ولكن لأغراض مختلفة. لقد نوهت إلى أهمية الأداء بالنسبة لكازان في فيلمه "روعة العشب". فتعاون كازان مع جاك بالانس وزيرو مستيل في فيلم "دعر في الشوارع"، وتعاونه أيضاً مع ريموند ماسي وجيمس دين في "شرق عدن"، ومع مارلون براندو ورود ستايجر في "على رصيف الميناء" قد أفرز أداء أسطورياً نفذه ممثلون يتمتعون بميثولوجيا فنية مميزة. يسيّر أداء الممثلين الصراع بين الشخصية التي تحاول تحقيق هدف ما، وشدة القوى المعارضة لتلك الشخصية. وبالتالي فإن تفسير نص السيناريو يُعدّ بمثابة المفتاح لجودة الأداء. إن التضارب بين الدراما وعلم النفس الذي استخدمه كازان بمنتهى الفاعلية يشحن تلك الأفلام بحيوية استثنائية.

ينسحب الأمر نفسه على عمل ماري هارون في فيلميها "أطلقت النار على آندي وور هول" و"المجنون الأمريكي"، حيث تنشأ الحيوية بفضل أداء ليلي تايلور وكريستيان بيل. الحياة الداخلية والخارجية التي تعيشها الشخصيات في حالة صراع غالباً تدور أحداثه بين الميسورين والمعوزين، أو بين المشاهير والمغمورين، أو بين الرجال والنساء، صراع يؤدي في جميع الأحوال إلى شحن تلك الأفلام بالطاقة والحيوية. من وجهة نظر تفسيرية، فإن اختيار هارون لأنواع الأفلام السينمائية - الأفلام الوثائقية والقصص الرمزية الأخلاقية - يضيف آراءها الخاصة المتناقضة مع آراء الشخصيات. ففي كلا الفيلمين تسعى الشخصيات لتحقيق الشهرة، لكن هارون تبين مدى الفراغ الذي يغلب على هدف هذه الشخصيات من خلال استعراض زيف وور هول وأتباعه

في فيلم "أطلقت النار على آندي وور هول"، والزيف الذي يتصف به زملاء باتريك في الشركة بفيلم "المجنون الأمريكي". تتضارب آراء هارون مع أهداف شخصياتها بحيث تعرض نوايا تلك الشخصيات بطريقة ساخرة بدلاً من عرضها بطريقة تدفعنا للتفاعل معها أو الاهتمام لأمرها. ففي كلا الفيلمين لا تحصد مكاسب فالييري أو باتريك السعادة أو التفهم كنتيجة لأفعالهما، لكن المخرجة هارون حددت تلك الأفعال في سبيل هدف جيد يسهم في إضفاء الحيوية على قصصها الكئيبة.

إذا كانت السياسة هي الوسيلة التحويلية الرئيسية في أفلام برييا وفون تروتا، وإذا كانت الحيوية هي الوسيلة التحويلية الرئيسية في أعمال كازان وهارون، فإن المعنى الرومانسي المبطن هو الأداة التحويلية في أفلام إرنست لوبيتش وبيلي وايلدر. لذلك فإن الأداء وتفسير نص السيناريو أداتان تتقلان المعنى الضمني المبطن إلى صميم أفلام كل منهما. بما أن لوبيتش متخصص في الكوميديا الرومانسية، فإن وجهة نظري قد تبدو محيرة للوهلة الأولى. لذلك لابد من التوضيح بأن الأفلام تتبع مسار العلاقة بين رجل وامرأة، ومع ذلك فإن مسار العلاقة يؤكد المعنى الضمني دائماً. ففي فيلم "متاعب في الجنة" يصبح لدى العاشقين أرضية وأهداف مشتركة أكبر مما كانت تتمناه مدام كوليه، وبما أن العاشقين لسان فهي حقيقة تنقذ علاقتهما الرومانسية. وفي فيلم "كون أو لا نكون" النرجسية المشتركة هي التي تنقذ علاقة جوزيف وماريا تورا. المثاليات والحاجة إليها هي التي تشحن العلاقة بين كلارا وألفريد بفيلم "متجر عند الناصية". وأخيراً نجد متعة الرومانسية هي التي توجع علاقة ليون ونيوتشكا بالعواطف في فيلم "نيوتشكا"، وتساعداهما أيضاً على التغلب على خلافاتهما السياسية.

من أجل تسليط الضوء على المعنى الضمني، لابد من توجيه أداء الممثلين نحو أقطاب متنافرة كي يتسنى لهم التقارب فيما بعد. فليون يبدو

بادئ الأمر كرجل يؤمن بأن اللذة أو السعادة هي الخير الأوحد في الحياة، بينما نرى في نينوتشكا امرأة جادة ورزينة إلى أبعد الحدود، لكن متعة اكتشاف كل منهما للآخر تحول ليون إلى رجل ملتزم يحترم علاقته بالجنس الآخر، كما تحول نينوتشكا إلى امرأة تستمتع باللهو ولو بأصغر الأمور، مثل اهتمامها بقبعة نسائية أو حفل عشاء في موسكو مع أصدقائها الذين جرى استبعادهم عن باريس التي تعلقت بها قلوبهم وجوارحهم. لذلك اضطر الممثلون إلى إبراز حس المتعة والألم، والجدية واللهو في أدائهم، وهو ما كان لوبيتش يسعى للحصول عليه من أداء يترجم تفسيره للنص.

ركز بيلي وايلدر أيضاً على المعنى الضمني الرومانسي في أفلامه. فالأمل المفقود هو الذي يشكل المعنى الضمني في فيلم "تعويض مزدوج"، بينما تشكل الأحلام المفقودة المعنى الضمني لفيلم "عطلة الأسبوع المفقودة"، في حين يشكل الطموح المفقود المعنى الضمني لفيلم "جادة الغروب"، أما المعنى الضمني لفيلم "الشقة" فيكمن في المبادئ الأخلاقية المفقودة. لقد استطاع بيلي وايلدر من خلال استخدامه لتفسير نص السيناريو توسيع رقعة الأمل، ومن ثم تلاشي هذا الأمل في فيلم "تعويض مزدوج" الذي يستعرض هذا الأمر بواسطة شخصية واحدة، ألا وهي فيليس ديتريتشسن، فتاة أحلام والتر نيف، المسؤولة عن إحياء الأمل وفنائه في آن معاً. كما نجد في فيلم "جادة الغروب" امرأتين تجسدان علاقة جو جيليس بالطموح، حيث تمثل نورما ديسموند انهيار طموح جو جيليس الشخصي لأنها تجعله يعتقد أن رجولته لا تكتمل إلا برفقتها، أما مع بيتي، التي تعمل في قسم تحميص الأفلام، فيستعيد جو الإحساس بالأمل وبأنه قد يصبح كاتباً لامعاً. لذلك فإن علاقته معها تمثل الأمل القادر على استرجاع طموحه الشخصي.

يجب أن نرى في أداء الممثلين ازدياد الذات الناجم عن افتقارهم للطموح، كما يجب أن نرى في هذا الأداء قدرة هذا الطموح على استرجاع

الرغبة والأمل وبث الحياة فيهما من جديد، ما يتطلب أداءاً قابلاً للتغيير بدءاً من التشاؤم ومروراً بالأمل ووصولاً إلى الحب. فأداء الممثل ويليام هولدن لدور جو جيليس لم يخيب آمال المخرج، وكذلك الأمر بالنسبة لغيره من الممثلين في أفلام بيلي وايلدر. وجدير بالذكر أن راي ميلاند بفيلم "عطلة الأسبوع المفقودة" وجاك ليمون بفيلم "الشقة" نالا جائزة الأوسكار تقديرًا لأدائهما المميز في الفيلمين المذكورين. لقد أسهم التنقل بين حالة الارتباك الأخلاقي ووضوح الموقف في أداء جاك ليمون بفيلم "الشقة" إسهاماً كبيراً أدى إلى فوز ليمون بأوسكار أفضل ممثل عن أدائه المميز. لقد أفرز الأداء وتفسير النص معاني ضمنية رومانسية ارتقت بأفكار المخرج التي أبدع بيلي وايلدر في ترجمتها إلى الشاشة إلى مستوى فني إبداعي.

لا يستخدم المخرجون السينمائيون كلهم مزج الأدوات للارتقاء بمستوى أعمالهم، في حين استخدم المخرجون المشار إليهم أعلاه مزيجاً من تفسير النص والأداء لشحن أفلامهم بجماليات فنية متميزة. أما المجموعة التالية من المخرجين فيستخدمون مزيجاً مختلفاً من الأدوات يضم الأداء وكاميرا التصوير. فقد استعان كل من جورج ستيفنز وستيفن سبيلبرغ بالكاميرا وأداء الممثلين لتسليط الضوء على صفة الإنسانية في الشخصيات التي تعرضها أفلامهم، إذ وضع كل منهما هدفاً له اكتشاف جمهور المشاهدين الإنسانية التي تتمتع بها الشخصية ودعوتنا في نهاية المطاف كي نرى أنفسنا في تلك الشخصية. في الحقيقة إنها الطريقة الوحيدة التي تجعلنا نفهم قوة وتأثير شخصية جورج إيستمان في فيلم "مكان تحت الشمس"، أو شخصية جون ميلر بفيلم "نقاز الجندي رايان". لقد تطلبت الإنسانية تعقيداً عاطفياً من وجهة نظر ستيفنز، فعندما تلتقي أنجيلا فيكرز بجورج إيستمان في فيلم "مكان تحت الشمس"، نجده يلعب البلياردو بمفرده. ثم ندرك لاحقاً سبب وحدته عندما نشاهد محاولته الفاشلة للاختلاط مع الضيوف في الحفل الذي تقيمه عائلة إيستمان حتى إن ابن عمه يتجاهل وجوده كلياً. عندما تشاهده أنجيلا، يثير

إعجابها ببراعته في لعب البلياردو، ثم تتساءل عن سبب وحدته. فهل يشعر جورج بالاكتئاب، أم إنه مجرد رجل انعزالي ومنغلق اجتماعياً؟ في الواقع يجمع جورج بين السببين، إذ ينبذه أقرباؤه، ما يؤدي إلى بقاءه وحيداً، وبالتالي يصبح كئيباً وغير اجتماعي. إن إدراك أنجيلا لهذه الحقيقة يجعلها تخرق مباشرة القناع الذي يختبئ وراءه جورج. كما أن رغبته بالبقاء وحيداً تتحول إلى نوع من القلق، وهو شعور تدركه أنجيلا تمام الإدراك. خلال هذا اللقاء القصير بين أنجيلا وجورج اللذين سيصبحان عاشقين لاحقاً، يتم وصف جورج إيستمان كشخص إنساني للغاية ورجل غير بسيط عاطفياً. عندما تؤدي رغبته لاحقاً إلى حجب راحة عقله والتفكير بقتل أليس، عشيقته وزميلته في العمل، تجتمع إنسانيته وإنسانيته لردعه عن ارتكاب جريمة القتل. عند هذه النقطة بالذات نستطيع أن نرى أنفسنا في جورج إيستمان من حيث الاحتمام المقترن بصراع حول الرغبة وشعورنا بالذنب بسبب تلك الرغبة.

اعتمد ستيفنز بصورة رئيسية من أجل خلع صفة الإنسانية على جورج إيستمان على أداء الممثلين وإدارة عملية التصوير. فأداء مونتغمري كليفت بدور جورج إيستمان، وكذلك أداء إليزابيث تايلور بدور أنجيلا، وأداء شيلي وينترز بدور أليس، يمكن تصنيفه إما كأداء عاطفي مستتر أو علني؛ لأن أنجيلا وأليس صريحتان ومعبرتان عاطفياً، ما يتطلب الصدق والأمانة في عرض هاتين الشخصيتين. ولا يخفى على أحد براعة الممثلتين في وصف هاتين الشخصيتين وإبراز شفافيتهما. من جهة أخرى، كان مونتغمري كليفت مقنعاً في أدائه، بمعنى أنه كان يتظاهر بالتعبير عن مشاعره بطريقة مباشرة وصريحة، لكنه في واقع الأمر كان يخفي مشاعره الحقيقية. عندما تكشف أنجيلا حقيقته خلال لقائهما الأول، نلاحظ مدى ضعف جورج، وبالتالي تطلب هذا الدور أداءً داخلياً أكثر منه أداءً ظاهرياً، وقد برع مونتغمري كليفت في هذا الأداء.

بالنسبة لاستخدام الكاميرا وإدارة عملية التصوير، اعتمد ستيفنز على أسلوبين في التصوير لوصف الجانب الإنساني الذي تتمتع به شخصياته. فاللقطات القريبة لجورج وأنجيلا في مشهد لقائهما الأول تسلط الضوء على صراحة أنجيلا وغموض جورج. لكن اللقطات القريبة التي تصور جورج أثناء ركوبه الزورق مع أليس لا تظهر نيته القاتلة لأن الإضاءة شكلت ظلالاً غطت وجهه وخصوصاً عينيه، ما أخفى حقيقة نواياه أمام أليس، لكن هذه الظلال بينت لجمهور المشاهدين نية جورج في قتل أليس. كما اعتمد المخرج ستيفنز على نوع آخر من اللقطات، ألا وهي لقطات المتابعة البطيئة. عندما تبدأ أنجيلا وجورج بالرقص معاً في المشهد الذي يلي لقاءهما في صالة البلياردو، تحاول الكاميرا استكشاف تحركاتهما وتتابع عن كثب زيادة الحميمية في علاقتهما. تساعدنا لقطة المتابعة البطيئة على تكهن الرغبة المتزايدة بينهما وتوجيهها بعلاقة حب.

بالنسبة لجو ميلر، فقد قدمه لنا ستيفن سبيلبرغ بفيلم "إنقاذ الجندي رايان" كضابط كفوء وجاد في عمله. ميلر، مثل رئيس دائرة الشرطة بفيلم "الفك المفترس"، رجل جدير بالاحترام وبارع في عمله. تتحدى الحبكة الشخصية الرئيسية في "إنقاذ الجندي رايان" و"الفك المفترس". فالحبكة بالنسبة للضابط ميلر تتمثل في العثور على الجندي رايان خلف خطوط العدو، ما يعني تعريض رجاله للخطر. والسؤال الذي يطرح نفسه: هل تستحق المهمة هذه المخاطرة؟ هذا هو الصراع الذي يقض مضجع ميلر. وفي فيلم "الفك المفترس" يطالب رئيس دائرة الشرطة بإغلاق الشواطئ أمام السياح كي يحرم سمكة القرش من افتراس البشر. يُسلط الضوء في كلا الفيلمين على إنسانية البطل في ظل التحدي الذي يواجهه أمام الحبكة.

اعتمدت ترجمة الفكرة التي تفيد بأن الشخصيات تتصف بالبراعة والاهتمام بالآخرين على أداء الممثلين، وقد عمل كل من توم هانكس وروي

شيدر ضمن هذه الحدود، غير أن سبيلبرغ منح البطل (الشخصية الرئيسية) في كلا الفيلمين لحظة خصوصية - رئيس دائرة الشرطة مع زوجته، وميلر مع أفراد الفصيلة الذين يحاولون معرفة تفاصيل حياته الشخصية - تعرض نقاط ضعف بطل الفيلم بوضوح. ومثل ستيفنز، يتيح سبيلبرغ الفرصة للشخصيات الثانوية كي تبدو معبرة، في حين يظل جانبها الشخصي محجوباً عن الأنظار. نفذ سبيلبرغ هذه الفكرة كي يضيفي الشفافية إلى كفاءة الشخصيات في أداء المهام الموكلة إليها. ومثل ستيفنز أيضاً، يعتمد سبيلبرغ على اللقطات القريبة وحركة الكاميرا من أجل صياغة وترجمة المشاعر الذاتية والمهنية المتعلقة بشخصياته.

تحدى كل من ستيفنز وسبيلبرغ الجانب الإنساني للبطل مقابل الغير - الزوجة والفصيلة والمجتمع المحلي. من جهة أخرى، ركز رومان بولانسكي وستانلي كوبريك على الفرد، الذات الانعزالية التي تتعرض للتوبيخ والعقاب على يد الآخرين. يركز هذان المخرجان على وجود الذات وصفاتها استناداً إلى التحديات التي تفرضها أفعال الغير. وقد استخدم بولانسكي وكوبريك مزيجاً من الأدوات يضم أداء الممثلين والكاميرا كي يصورا ديناميكية العقاب بطريقة تنبض بالحياة. سواء أكان هذان المخرجان تشاؤميين أم واقعيين، فإنه أمر قابل للنقاش والتأويل. لكن ما نشعر به في أفلامهما هو عملية تحول السرد وانتقاله إلى صميم الصراع، صراع الذات للبقاء في ظل أشرس هجوم تتعرض له من جانب الخصوم على المستويات الاجتماعية والسياسية والمعنوية.

يستخدم بولانسكي الكاميرا لتسليط الضوء على الفرد، مثل تركيزه على شخصية تيس في فيلم "تيس" المقتبس من رواية لتوماس هاردي، وشخصية روزماري في فيلم "طفل روزماري". تتمثل تصورات هاتين المرأتين حول العالم من خلال أسلوب التصوير الذاتي الذي تقترب فيه الكاميرا منهما بحميمية لافتة تكشف القلق الذي تشعران به إزاء عزلتهما. مع أن تيس وروزماري تريدان التواصل مع الآخرين، لكن النتيجة هي عجز المرأة

وضعفها المتوارثان، بحيث تتعرض كل منهما لاستغلال غايات الرجال الذين لا يترددون في التخلي عنهما في نهاية المطاف، وبالتالي فإن وجود تيس وروزماري يخدم مصالح وغايات الآخرين.

بالنسبة لكوبريك، فإن كاميرته تسلط الضوء على نرجسية طبيب نيويورك وزوجته، أو على افتقار نبيل إيرلندي يافع السن للخبرة في الحياة. ففي "عينان مغمضتان باتساع" و"باري ليندون" يسلط كوبريك الضوء على الشخصيات بغرض فحصها عن كثب، والكاميرا هي الشاهد الوحيد على مشاعر تلك الشخصيات. أما بالنسبة للأداء، فإن شخصيات كوبريك تبدو مستاءة ومحتجزة ضمن حالة اعتيادية. لذلك يبدو رايان أونيل وتوم كروز ونيكول كيدمان خجولين من شخصياتهم المشوبة بالعيوب. ومن هذا المنطلق فإن أداء الممثلين لا يحقق الغاية المأمولة إلا عن طريق حالة عدم الرضا التي تعاني منها الشخصيات بطبيعتها اللابطولية. فهي شخصيات قلقة ومخدوعة، وبالتالي يركز الأداء على حالة القلق التي تعيشها الشخصيات التي لا تعي ما يجري في أعماقها أو من حولها وتتناضل بحثاً عن معنى الحياة. وأخيراً يستخدم بولانسكي وكوبريك كاميرا متحركة أكثر مما يستخدمه معظم المخرجين. فكاميرا بولانسكي وكوبريك كاميرا لا تكف عن البحث، وكاميرا مستكشفة في المقام الأول، وحركتها المتواصلة تطرح التساؤلات حول الوجود والمعنى.

إذا استخدم بولانسكي وكوبريك الكاميرا وأداء الممثلين لاستكشاف مسألة الوجود، فإن فرنسوا تروفو ولوكاس موديسون استخدموا الكاميرا والأداء للتمرد على الأعراف والتقاليد بما أنها تشكل أساس الوجود السيكولوجي، إذ يمكن توظيف هذا التمرد في قلب تلك الأعراف كي تظهر بدائل جديدة ومحفزة. رأى تروفو من خلال اعتماد فكرة الطفولة في أفلامه وسيلة للتمرد كتعبير عن الفردية، وغرابة الأطوار كوسيلة إبداعية، والعلاقات كفحص مخبري للطموح والسعادة. وكي يحقق تروفو تلك الغايات لجأ إلى

تبهير قصصه بأداء تمثيلي ينم عن الشقاوة. فجان بيير ليو بشخصية أنطوان دوانيل هو الذات الثانية أو البديلة لتروفو. يغير أداء جان بيير، الراوي غير الموثوق بفيلم "الحب الهارب"، صدق ذكريات أنطوان دوانيل في علاقاته المتنوعة، ماضياً وحاضراً. إن تنقل الكاميرا بين أنطوان دوانيل وابنه وكوليت في محطة القطار، ورؤية بعضهم البعض واجتماعهم سوية في نهاية المطاف على متن القطار بعد أن قرأت كوليت عن نفسها في كتاب أنطوان يربط الشخصيات مع بعضها بطريقة عشوائية بدلاً من ربطها سوية بطريقة آنية وترتيب زمني تسلسلي. النتيجة هي أن حركة الكاميرا تقلل من احتمال حدوث اجتماع أخير يلم الشمل. بمعنى آخر، استخدم تروفو الكاميرا كي يبدل النتيجة التقليدية للمونتاج الموازي، والمقصود بذلك اجتماع الجانبين بطريقة دراماتيكية متوقعة ترضي جمهور المشاهدين.

التمرد بالنسبة للوكاس موديسون يتم تنفيذه أيضاً بواسطة مزيج يضم الأداء وكاميرا التصوير. يمكن وصف الشخصيات بفيلمه "معاً" إما كشخصيات مستقيمة أو محافظة (مثل إليزابيث وطفليها)، أو كشخصيات غير تقليدية (مثل شقيقها وزملائه الهيبين). مفتاح الأداء هو القاعدة الأساسية للسلوك الذي نستعرضه من خلال إليزابيث وطفليها؛ لأن وجودهم يعرّي الجانب التقليدي لدى الآخرين. فما إن تغادر إليزابيث السكن الجماعي المشترك حتى يتحول الهيبون وتتبدل مبادئهم تبداً جذرياً وتأخذ منحى عملياً نحو الحياة. كما أن تطوير هذه القدرة على التغيير الجذري من دون أن يأخذ طابعاً مضحكاً يعدّ عنصراً مفتاحياً في الأداء. في الحقيقة يتناول موديسون موضوع هذا التغيير الجذري بطريقة توحى بالصدق. فالكاميرا تصور الشخصيات عن كثب ومن دون أي مناورات بهدف تسليط الضوء على التبدلات التي تحدث. بما أن منحنيات الشخصيات متشابهة، فإن المونتاج واضح ومباشر ولا لبس فيه. اختيار اللقطات في فيلم "ليلى للأبد" اختيار مشابه مع أن منحني الشخصية في هذا الفيلم يبدو أكثر شدة وحدة كما في

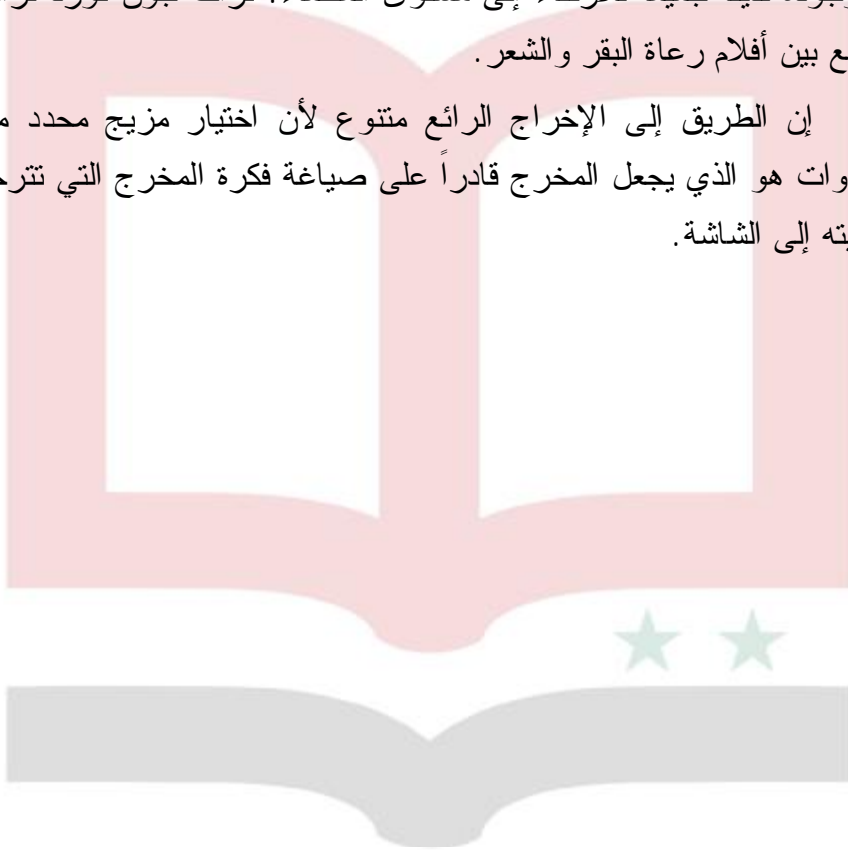
خاتمة الفيلم التي يختار فيها فولوديا وليليا إنهاء حياتهما. يكمن التغيير الجذري والتمرد هنا في طبيعة فولوديا وليليا كصديقين يتمتعان بالخصال الحميدة على عكس الناس من حولهما الذين يشكون في قوة الحياة، بل ويدفعون بهاتين الشخصيتين البريئتين نحو حتفهما.

ننهي هذا الفصل بلمحة عن المخرجين سيرجي أيزنشتاين وجون فورد. فقد استخدم كلاهما تفسير نص السيناريو والكاميرا لابتكار أساليب واضحة وأساسية في عمل كل منهما. استطاعت أساليب هذين المخرجين المميزة تحويل أفلامهما من قصة مروية بشكل جيد إلى مستوى مختلف كلياً من حيث التجربة السينمائية. لقد لجأ الكثير من صانعي الأفلام إلى إدخال المواد السياسية أو التاريخية في أعمالهم، لكن لم يتساو أيٌّ منهم مع أيزنشتاين في قوته التصويرية البسيطة. إن تركيب الضوء وتجاوز الظلال ضمن إطار بين لقطات متتالية يدخل إلى صميم تصوير الصراع والتحول اللذين نلمسهما في أعمال أيزنشتاين. ترتقي حيوية أسلوب أيزنشتاين بفيلمه "إيفان الرهيب" من صورة مجازية لحاكم مهم إلى مأساة أوبرالية عن رجل يتخلى عنه كل من حوله، بل ولا يترددون في خيانتته. إن تحول شخص إلى رجل اكتسب لقب "الرهيب" هو تحول تراجمي بسبب تفسير أيزنشتاين الأوبرالي للنص. كما استخدم فرنسيس فورد كوبولا التفسير الأوبرالي نفسه لتحويل فيلمه "العراب" إلى مأساة أمريكية رمزية خالدة.

نستطيع وصف جون فورد بالقدر ذاته تقريباً مع أن استراتيجيته قد تبدو عتيقة الطراز إلى حد ما، وسرده متنقل على نحو مشتت من موضوع إلى آخر، لكن أسلوبه يحول التوق إلى الماضي والرومانسية والافتقار والحب والانتقام إلى شعر. في الحقيقة قلة قليلة فقط من صانعي الأفلام استطاعوا استثمار قوة الأسلوب بالطريقة التي اتبعها فورد في فيلميه "عناقيد الغضب" و"الباحثون"، إذ يوحي الشعر الذي ابتكره فورد بصفة تسمو فوق الواقع أو

تسبر أعماق مكنونات شخصياته. جون فورد يشكل مثلاً على القدرة الموجودة لدينا جميعاً للارتقاء إلى مستوى العظماء. تراث جون فورد تراث يجمع بين أفلام رعاة البقر والشعر.

إن الطريق إلى الإخراج الرائع متنوع لأن اختيار مزيج محدد من الأدوات هو الذي يجعل المخرج قادراً على صياغة فكرة المخرج التي تترجم رؤيته إلى الشاشة.



الهيئة العامة
السنورية للكتاب

ملحق

اكتشاف فكرة المخرج

هذا الملحق مخصص لتقديم المبادئ التوجيهية العملية لاكتشاف فكرة المخرج اللازمة لأي مشروع سينمائي. نبدأ بقراءة معمقة للسيناريو.

استراتيجية قراءة السيناريو

ينبغي أن تؤدي القراءة الأولية للسيناريو إلى طرح ثلاثة أسئلة مهمة:

- ١- ما نوع أو شكل القصة؟ كل شكل من أشكال القصة له إطار دراماتيكي وعرض للشخصية واستعانة بالحبكة.
- ٢- من البطل (الشخصية الرئيسية) وما هدفه؟ لابد من وجود شخصية رئيسية مميزة ولديها هدف واضح.

- ٣- ما منحنى الشخصية، أو بمعنى آخر، كيف تؤدي تجربة القصة إلى تغيير البطل (الشخصية الرئيسية)؟ ينبغي تحديد حالة الشخصية عند بداية القصة وكيفية تغيير الشخصية وتبديلها مع اتضاح القصة تدريجياً.

كما ينبغي الإجابة على مجموعة من الأسئلة عند إنجاز القراءة الثانية للسيناريو:

- ١- ما الفكرة الأساسية للقصة؟ إن أفضل وصف لفهم الفكرة الأساسية هو الخياران المتناقضان اللذان يواجههما بطل الفيلم (الشخصية الرئيسية). غالباً ما يتعلق هذان الخياران بالعلاقات المهمة التي يطرحها السرد.

٢- هل تتوافق الفكرة الأساسية مع بطل الفيلم (الشخصية الرئيسية) وهدفه؟ لابدّ من حصول هذا التوافق. إذا كان البطل، على سبيل المثال، محامياً ناجحاً (فيلم "قرار المحكمة")، فإن الفكرة الأساسية هنا، المتمثلة باسترداد الكرامة إلى حياة خليعة، لن نستطيع فهمها إلا بوجود رابط بين الفكرة الأساسية وبطل الفيلم (الشخصية الرئيسية).

٣- هل يتحول البطل (الشخصية الرئيسية) بطريقة تجعل هذا التحول يبدو قابلاً للتصديق وهادفاً ومُقنعاً عاطفياً؟

٤- ما الحكمة في الفيلم السينمائي وكيف تُستخدم؟ تعمل الحكمة من الناحية النظرية المثالية بمنتهى الفاعلية عندما تحدد القوى المحرصة ضد هدف بطل الفيلم (الشخصية الرئيسية). ففي فيلم "خطوبة طويلة جداً" لا تستطيع شابة أن تصدق نبأ مصرع خطيبها في الحرب العالمية الأولى. إن دمار الحرب والحكمة المعدة للعثور عليه وبث الحياة في علاقة الخطيبين تبدو ضرباً من الخيال وليست احتمالاً واقعياً. إذا لم تضع الحكمة بعض العراقيل أمام تحقيق هدف الشخصية الرئيسية، فذلك يعني أن هذه الحكمة فاشلة. لنأخذ على سبيل المثال رحلة سفينة تيتانيك بفيلم "تيتانيك" حيث تعمل الحكمة بمنتهى الفاعلية. فالسفينة تغرق ويصبح أمل روز بالحب مجرد ذكرى لا كحقيقة. قد تتحول الاستعانة بحكمة القصة إلى نقطة ضعف رئيسية بالنسبة للمخرج. لذلك يتطلب هذا الجانب من فكرة المخرج اهتماماً شديداً لتفادي الوقوع بهذا المأزق.

٥- كيف تتلاءم الشخصيات الثانوية التي تمثل الخيارين المتعلقين بالفكرة الأساسية مع الفكرة الأساسية نفسها؟ هل تُقسّم تلك الشخصيات الثانوية إلى مجموعتين واضحتين: مساعدين ومؤذنين؟ هل يعتبر أحد هؤلاء المؤذنين أهم من غيره؟ من المحتمل أن تكون هذه الشخصية، غريم البطل (الخصم)، أهم شخصية على الإطلاق من حيث تحديد حيوية استجابة بطل الفيلم وشكل منحني الشخصية، وتحديد شعورنا نحو البطل في النهاية. فكلما كان غريم

البطل قوياً زاد المعنى البطولي لبطلنا في النهاية. تخدم الشخصيات الثانوية أهدافاً معينة في السيناريو من خلال طبيعتها وأفعالها، وكلما ظهرت تلك الشخصيات الثانوية كأشخاص لا كعناصر من عناصر القصة، أصبح السيناريو غنياً بمضامينه ومعانيه. مع أننا نعيش قصة الفيلم من خلال الشخصية الرئيسية (البطل)، تسهم الشخصيات الثانوية في إكساب السيناريو مصداقية أكبر.

نعود إلى موضوع نوع الفيلم مرة ثانية. ينطوي النوع على المنحنى الدراماتيكي للفيلم. ففيلم الإثارة والتشويق هو فيلم يتناول المطاردات؛ والقصة البوليسية تتناول ارتكاب جريمة، إضافة إلى إبعاد المجرم عن مسرح الأحداث؛ وفيلم العصابات هو ازدهار واندحار الشخصية الرئيسية؛ وفيلم الخيال العلمي هو قصة عن خطر التكنولوجيا على البشرية. بعض أنواع الأفلام داخلية في موضوعاتها، مثل الميلودراما التي تعدّ رحلة داخلية تتناول الخسارة أو الطموح أو إحياء الآمال. أما كوميديا الموقف فتتناول المبادئ والقيم في الحياة، وسلوك بطل الفيلم (مثل الرجل الذي ينتحل شخصية امرأة لتعزيز طموحاته المهنية بفيلم "توتسي"). كما تميل أفلام رعاة البقر لمعالجة مبادئ وقيم الحياة وسط أحضان الطبيعة البسيطة، حيث يمثل الماضي كل ما هو إيجابي على عكس الحضارة والتقدم وما يمثلانه من سلبيات الحياة. كل نمط أو نوع سينمائي له شكل مختلف عن الأنواع الأخرى. ما المنحنى الدراماتيكي وكيف يخدم هدف بطل الفيلم؟ إذا لم يتبع السيناريو تكهات النمط السينمائي، فهل تؤدي التغيرات والتبدلات إلى تحسين السيناريو ليصبح أقوى وأكثر تماسكاً، أم العكس صحيح؟

بعد إنجاز القراءة الثانية للسيناريو وتدوين الملاحظات، تعتبر القراءة الثالثة ضرورية لاستكشاف سمات ومظاهر هذا السيناريو التي تفرز فكرة المخرج.

الانتقال إلى تفسير نص السيناريو

سننظر إلى هذه الخطوة كتطبيق لتفسير النص. تتطوي المقاربة المفيدة في هذا الصدد على تخمين احتمالات القصة ضمن السمات والمظاهر التالية:

- الوجودي
- السيكلوجي
- الاجتماعي
- السياسي

تعمل كل سمة من السمات المشار إليها أعلاه على حبك القصة بطريقة مختلفة. لنأخذ على سبيل المثال فيلم "ثائه في الترجمة". نستطيع القول أن الفيلم له بعد ياباني - أمريكي على الصعيد السياسي. ثمة أفلام، مثل فيلم بيلي وايلدر "واحد اثنان ثلاثة"، تضع السياسة والخلافات السياسية في المقدمة، لكن صوفيا كوبولا في فيلمها "ثائه في الترجمة" لا تبدو مهتمة بالأبعاد السياسية للقصة. ماذا عن الجانب الاجتماعي لفيلم "ثائه في الترجمة"؟ أثمة قضية تتعلق بالطبقات الاجتماعية أو النوع الاجتماعي؟ أثمة تسلسل هرمي للمجموعات؟ الأمر ليس كذلك بالضبط؛ لأن صوفيا كوبولا لم تظهر أي اهتمام بتفسير اجتماعي في هذا الفيلم. إذًا، ماذا عن الجانب السيكلوجي لفيلم "ثائه في الترجمة"؟ هل الفيلم عبارة عن قصة تتناول التعاسة أو غير ذلك من المسائل المتعلقة بالشخصية؟ أيمن تحديد تعاسة الشخصيتين الرئيسيتين كسبب وعلاج؟ الأمر ليس كذلك أيضاً. لنلق نظرة إذًا على الجانب الوجودي. يبدو أن الشخصيتين الرئيسيتين، الممثل وزوجة المصور الشابة، ينعمان بحياة كاملة لكنهما يعانيان من العزلة أساساً. الأحاديث التي تدور مع أزواج كل منهما تلفت انتباهنا إلى مدى العزلة التي يشعران بها في علاقاتهما المهمة. إن وجود هاتين الشخصيتين وسط ثقافة أجنبية غريبة ولها عاداتها الاجتماعية الخاصة بها يحل مشكلة الوحدة والعزلة التي يعانينها. الأمر الوحيد الذي يبعد شبح العزلة عنهما هو الصداقة التي تنشأ

بينهما. لقد آثرت صوفيا كوبولا التركيز على الجانب الوجودي في تفسيرها للنص مع أنها كانت تستطيع اختيار صفة أخرى، مثل الجانب السيكلوجي أو الاجتماعي أو السياسي. لو اختارت صوفيا كوبولا قراءة أو تفسيراً آخر، لاختلف الفيلم اختلافاً ملحوظاً.

الموشور الثاني المتوافر للمخرج أثناء تطوير فكرة المخرج هو العلاقة المحتملة بين السرد وقضايا الساعة. كل مرحلة زمنية لها قضايا آنية خاصة بها. فلو نظرنا إلى العام ٢٠٠٥، على سبيل المثال، فإن قضايا الساعة المهمة حينذاك اشتملت على دور الدين في الحياة، والعولمة، والتحديات التي تواجهها البيئة، وحق الخصوصية الفردية، والمساواة بين الجميع (مثل حقوق المرأة في عالم يسوده الرجال)، إضافة إلى مسألة الحداثة مقابل التقاليد المتوارثة. هناك الكثير من القضايا المحلية الخاصة، لكن القضايا الأكبر التي أشرنا إليها بأمس الحاجة إلى الاهتمام على المستويات الشخصية والوطنية والدولية.

إذا كان المخرج شغوفاً بالمجتمع، فإن قضايا الساعة تصبح عندئذ مرتبطة بموشور خاص لتفسير السيناريو. كما توفر هذه القضايا منبراً للمخرج يعبر من خلاله عن معتقداته الشخصية، أو وسيلة يكسب بواسطتها قاعدة شعبية وجمهور أعرض. تستطيع قضايا الساعة التركيز على فكرة المخرج بطريقة معينة أيضاً. فقد استخدم ستيفن سودربرغ في أغلب الأحيان قضية من قضايا الساعة في زمنه كي يجعل قصصه السردية أكثر إقناعاً وأشد تأثيراً، إذ استخدم فيلم "إيرين بروكوفيتش" موشور حقوق المرأة في عالم الرجل كي تصبح رحلة الشخصية الرئيسية أكثر إقناعاً وتأثيراً بالنسبة لجمهور المشاهدين. كما نشاهد أيضاً كيف تتولى "السلطة" و"شريكها" "الفساد" تسيير أحداث قصة فيلم "عبور". من جهة أخرى تدخل تربية الأولاد في صميم قصة سودربرغ الانتقامية بفيلمه "الإنكليزي"، لذلك فإن أخذ قضايا الساعة بالحسبان أثناء تفسير النص يسهم في تطوير فكرة المخرج.

"الرأي"، الذي يبرز وجهة نظر المخرج إلى العيان، هو وسيلة أخرى تستطيع نقل المخرج من تفسير نص السيناريو إلى فكرة المخرج. قد يشكل الرأي انعكاساً لشخصية المخرج نفسه. كان ستانلي كوبريك، على سبيل المثال، طموحاً وتهكمياً وشغوفاً حول آرائه عن تقدم البشرية، لكنه اختلف مع وجهات النظر التكنولوجية أو العلمية التي طورها الإنسان. يشاطر الأخوان كوين ارتياب كوبريك أيضاً، لكنهما أكثر عبثاً وسخرية في صياغة رأيهما حول هذه المسألة. ستيفن سبيلبرغ له آرائه أيضاً حول المسألة نفسها، ولكن بما أنه أكثر تفاؤلاً في تعبيره عن رأيه، يبدو سرده مفعماً بالأمل مقارنة مع سرد كوبريك. يعتبر "النكاء الاصطناعي"، وهو مشروع فيلم وضعه كوبريك وأخرجه سبيلبرغ بعد وفاة كوبريك، خير مثال على تضارب رأيين واضحين. فالسيناريو الذي كتبه كوبريك يعكس رأيه الانتقادي، لكن الأسلوب البصري والأداء يعكسان رأي سبيلبرغ التفاؤلي.

إن المخرجين الذين يدركون مسألة الرأي والتعبير عنه حق الإدراك وتسمو آراؤهم فوق أي اعتبارات دراماتيكية أخرى غالباً ما يختارون قصصاً محورها الأساسي هو الرأي، ولا سيما القصص الهجائية الساخرة أو الوثائقية أو الرمزية الأخلاقية، أو القصص اللامتتالية (القصص غير المنتظمة في ترتيب أحداثها زمنياً). يستخدم كل نوع من هذه الأنماط السينمائية استراتيجيات معينة، مثل السخرية والتهكم، لفصل اندماجنا وتواصلنا العاطفي والوجداني مع بطل الفيلم (الشخصية الرئيسية). كما تُستخدم بنية القصة أحياناً لإبعادنا عن الشخصية الرئيسية بحيث يشاهد المتفرج الفيلم ويتابع أحداثه من دون الاندماج والتواصل الوجداني مع تلك الشخصية. فالعلاقة بين المخرج والمتفرج تكون مباشرة في ظل غياب الوسيط الذي يربط علاقة المتفرج الوجدانية مع الشخصية الرئيسية، والرأي هو الوسيلة المباشرة الأكثر فاعلية في تطوير فكرة المخرج.

من جهة أخرى، لا نستطيع أن ننفي أهمية التسويق أو الدعاية في تطوير فكرة المخرج، بل لعلها أكثر العناصر فاعلية بالنسبة للمخرج. فعنصر الإثارة يؤدي إلى بيع التذاكر، وهذه الإثارة قد تفرزها الحبكة أو بعض المحتويات الضمنية التي تتناول الجنس والإغراء، أو العنف، أو المغالاة في الأسلوب. فالمبالغة والتسويق التجاري يقتربان معاً في أعمال بعض المخرجين، مثل كوينتين ترانتينو (بفيلمه "قتل بيل") وبرناردو بيرتولوتشي (بفيلمه "الحالمون") وجون وو (بفيلمه "مهمة مستحيلة: الجزء الثاني") وأريان لين (بفيلمه "إغراء مميت"). ومن هذا المنطلق فإن التسويق التجاري والدعاية لهما تأثير قوي جداً في تطوير فكرة المخرج.

اختيار فكرة المخرج

بعد أن أنجز القارئ تحليلاً كاملاً للسيناريو وقرر أي جوانب القصة قد جذبه إلى هذه القصة، ثمة خيارات خمسة لانتقاء فكرة المخرج، علماً أن كل خيار منها له مسلك يختلف عن الآخر. وبناءً على ذلك ينبغي التركيز على خيار واحد فقط من الخيارات الخمسة التالية:

١ - منحى الشخصية: بطل الفيلم (الشخصية الرئيسية) وعملية تحويله
هما الوسيلة.

٢ - المنحى الدراماتيكي: الحبكة هي القوة المحركة للقصة، حيث يحدد الصراع بين البطل وغريمه اتجاه وشكل المنحى الدراماتيكي.

٣ - محتوى أو معنى ضمني: قد يكون السرد مباشراً (مثل النبل الرومانسي بفيلم "الملك آرثر")، أو سرداً مركباً (مثل "صمت الحملان"). فمن خلال إبراز المعنى الضمني، يصبح منحى الشخصية والمنحى الدراماتيكي مشمولين في المعنى الضمني.

٤ - الرأي: تسود أفكار المخرج كافة التراكيب السردية. تضم أفكار المخرج في هذا الصدد فيما تضم الحروب (مثل "الخط الأحمر

الرفيع" بإخراج مالك)، أو القيم والمبادئ العائلية (مثل "تربية أريزونا" بإخراج الأخوين كوين)، أو الموضوعات العرقية (مثل "أوروبا، أوروبا" بإخراج هولاند).

٥- أهم مبادئك في الحياة: ثمة مخرجون ممن يتكشّف نظامهم الأخلاقي الشخصي بالطريقة التي يتناولون فيها السرد، مثل إنسانية جين رينوار في أفلامه، وتأطير إيليا كازان المثير للجدل فيما يخص الطبقات الاجتماعية والإثنية والاختلافات القائمة بين الأجيال، ورؤية رومان بولانسكي للعزلة الوجودية، وماركسية سيرجي أيزنشتاين المرتبطة بالقيم الجمالية الفنية.

بعد تحديد فكرة المخرج، ينبغي صياغة مقارنة لتوجيه الممثلين واستراتيجية لاستخدام كاميرا التصوير بما يتوافق مع فكرة المخرج التي قمنا باختيارها. كما ينبغي أن لا يغيب عن أذهاننا أنه كلما تعددت جوانب وأوجه المقاربة لتصبح مركبة وبعيدة عن البساطة، زاد الجانب الإبداعي والمغامرة التجارية.

الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفهرس

الصفحة

شكر ٥

الجزء الأول: عمل المخرج

الفصل الأول: مقدمة ٩

ما عمل المخرج؟ ١٠

من المخرج؟ ١١

كيف وصلنا إلى هنا؟ ١٢

أين موقعنا اليوم؟ ١٣

بنية الكتاب ١٧

كيف خطر لي تأليف هذا الكتاب! ١٨

الفصل الثاني: فكرة المخرج ٢٣

وحدة وتناسق عملية الإنتاج ٢٧

٤١ الفصل الثالث: المخرج الكفو

٤٢ ما يطلبه الجمهور

٤٦ المخرج والكفاءة.

دراسة الحالة النموذجية الأولى - المخرج الكفو:

٤٧ أنطوان فوكوا ("الملك آرثر"، ٢٠٠٤)

دراسة الحالة النموذجية الثانية - المخرج الكفو:

٥٣ سايمون وينسر ("فرقة الخيالة الخفيفة"، ١٩٨٧)

٦٥ الفصل الرابع: المخرج الجيد

٦٦ كيف تؤدي فكرة المخرج وظيفتها

دراسة حالة نموذجية حول الإخراج الجيد:

٧٣ فيلم المخرج مايكل مان "الرفيق العدو"

٧٦ زيادة أهمية مشروع الفيلم

٨١ فكرة المخرج

٨٥ الفصل الخامس: المخرج البارع

٨٧ الرأي

٨٩ ثلاثة مخرجين بارعين معاصرين في أمريكا

٩٧	ثلاثة مخرجين بارعين معاصرين خارج أمريكا
١٠٩	الفصل السادس: تفسير نص السيناريو
١١٤	مثال عن رواية الكاتب شتاينبك "شرق عدن"
١١٧	الداخل والظاهر
١١٩	الشباب والشيخوخة
١٢٠	رجال ونساء
١٢٢	الطابع السياسي والاجتماعي والنفسي
١٢٤	جو الفيلم
١٢٧	الفصل السابع: الكاميرا
١٢٧	اللقطة
١٣٠	وضعيات الكاميرا
١٣٠	المحاذاة
١٣١	الموضوعية
١٣١	الوضعية الذاتية للكاميرا
١٣٢	ارتفاع الكاميرا
١٣٣	حركة الكاميرا

١٣٤	الحركة من نقطة ثابتة
١٣٦	الحركة من وضعية الحركة
١٣٧	الإضاءة
١٣٩	الإدارة الفنية
١٤١	هندسة الصوت
١٤٢	المونتاج
١٤٢	ترابط الأحداث
١٤٣	الوضوح
١٤٤	التأكيد الدرامي
١٤٤	الأفكار الجديدة
١٤٥	الحدث الموازي
١٤٦	المبادئ التوجيهية المحركة للمشاعر
١٤٦	جو الفيلم
١٤٧	الشخصية الرئيسية (البطل)
١٤٧	الصراع
١٤٨	شكل القصة

١٤٩	الفصل الثامن: الممثل
١٥٠	اختيار الممثلين
١٥٤	منحنى الشخصية
١٥٦	فاصل قصير مع ممثلين عملوا كمخرجين
١٥٧	فلسفات التمثيل
١٥٩	من الخارج إلى الداخل
١٦٠	من الداخل إلى الخارج
١٦٠	المدرسة الأمريكية
١٦١	المدرسة الأوروبية

الجزء الثاني:

دراسة حالات نموذجية حول الإخراج

١٧١	الفصل التاسع: سيرجي أيزنشتاين: الجدلية التاريخية
١٧١	مقدمة
١٧٢	تفسير نص السيناريو
١٧٥	توجيه الممثلين

١٧٨	إدارة عملية التصوير
١٨٢	الإخراج وتنفيذ المونتاج.....
١٨٧	الفصل العاشر: جون فورد: الشعر والبطولة
١٨٧	مقدمة
١٩٠	"عناقيد الغضب" (١٩٤٠)
١٩٠	"محبوبي كليمانتين" (١٩٤٦)
١٩١	"يمكن الاستغناء عنهم" (١٩٤٥)
١٩١	"الباحثون" (١٩٥٦)
١٩٢	تفسير نص السيناريو
١٩٦	توجيه الممثلين
١٩٨	إدارة عملية التصوير
٢٠٥	الفصل الحادي عشر: جورج ستيفنز: الشخصية الأمريكية - الرغبة والضمير ...
٢٠٥	مقدمة
٢٠٦	"أليس آدمز" (١٩٣٥)
٢٠٧	"غونغا دين" (١٩٣٩)
٢٠٧	"الأكثر مرحاً" (١٩٤٣)

٢٠٨	"مكان تحت الشمس" (١٩٥١)
٢٠٩	"العلاق" (١٩٥٦)
٢١٠	تفسير نص السيناريو
٢١٣	توجيه الممثلين
٢١٥	إدارة عملية التصوير
٢٢٣	الفصل الثاني عشر: بيلي وايلدر: الوجود معرض للخطر
٢٢٣	مقدمة
٢٢٦	"عطلة الأسبوع المفقودة" (١٩٤٥)
٢٢٦	"جادة الغروب" (١٩٥٠)
٢٢٧	"الشقة" (١٩٦٠)
٢٢٨	"تعويض مزدوج" (١٩٤٤)
٢٢٨	تفسير نص السيناريو
٢٣١	توجيه الممثلين
٢٣٥	إدارة عملية التصوير
٢٣٩	الفصل الثالث عشر: إيرنست لوبيتش: قوة الحياة الرومانسية
٢٣٩	مقدمة

٢٤٤	"متاعب في الجنة" (١٩٣٢)
٢٤٤	"نينوتشكا" (١٩٣٩)
٢٤٦	"متجر عند الناصية" (١٩٤٠)
٢٤٧	"تكون أو لا تكون" (١٩٤٢)
٢٤٨	تفسير نص السيناريو
٢٥٠	توجيه الممثلين
٢٥١	إدارة عملية التصوير
٢٥٥	الفصل الرابع عشر: إيليا كازان: الدراما هي الحياة
٢٥٥	مقدمة
٢٦٢	"ذعر في الشوارع" (١٩٥٠)
٢٦٣	"على رصيف الميناء" (١٩٥٤)
٢٦٤	"شرق عدن" (١٩٥٤)
٢٦٥	"أمريكا، أمريكا" (١٩٦٣)
٢٦٦	تفسير نص السيناريو
٢٦٨	توجيه الممثلين
٢٧٠	إدارة عملية التصوير

الفصل الخامس عشر: فرنسوا تروفو: تمجيد الطفولة ٢٧٣

مقدمة ٢٧٣

"الضربات الأربعمئة" (١٩٦٦) ٢٧٥

"قبيلات مسروقة" (١٩٦٨) ٢٧٦

"الحب الهارب" (١٩٧٨) ٢٧٦

"ليلة أمريكية" (١٩٧٢) ٢٧٨

تفسير نص السيناريو ٢٧٩

توجيه الممثلين ٢٨٢

إدارة عملية التصوير ٢٨٤

الفصل السادس عشر: رومان بولانسكي: عزلة الوجود ٢٨٩

مقدمة ٢٨٩

"طفل روزماري" (١٩٦٨) ٢٩٢

"الحي الصيني" (١٩٧٤) ٢٩٣

"تيس" (١٩٨١) ٢٩٤

"عازف البيانو" (٢٠٠٢) ٢٩٦

تفسير نص السيناريو ٢٩٧

٣٠١	توجيه الممثلين
٣٠٢	إدارة عملية التصوير
٣٠٧	الفصل السابع عشر: ستاتلي كوبريك: الجانب المظلم في الحياة المعاصرة
٣٠٧	مقدمة
٣١١	"٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)
٣١٢	"باري ليندون" (١٩٧٥)
٣١٣	"طلقة بغلاف معدني" (١٩٨٧)
٣١٤	"عينان مغمضتان باتساع" (٢٠٠٠)
٣١٥	تفسير نص السيناريو
٣٢٠	توجيه الممثلين
٣٢١	إدارة عملية التصوير
٣٢٥	الفصل الثامن عشر: ستيفن سبيلبرغ: طفولة للأبد
٣٢٥	مقدمة
٣٢٨	"الفك المفترس" (١٩٧٥)
٣٢٩	"غزة تابوت العهد المفقود" (١٩٨١)
٣٢٩	"إي تي" (١٩٨٢)

٣٣٠ "إنقاذ الجندي رايان" (١٩٩٨)

٣٣٢ تفسير نص السيناريو

٣٣٥ توجيه الممثلين

٣٣٦ إدارة عملية التصوير

الفصل التاسع عشر: مارغريت فون تروتا:

٣٤٣ تقاطع الحياة التاريخية مع الحياة الشخصية

٣٤٣ مقدمة

٣٤٧ "شرف كاترينا بلوم الضائع" (١٩٧٥)

٣٤٨ "الصحوة الثانية لكريستا كلاجيز" (١٩٧٧)

٣٥٠ "ماريان وجوليان" (١٩٨١)

٣٥١ "شارع روزنشتراسه" (٢٠٠٤)

٣٥٣ تفسير نص السيناريو

٣٥٦ توجيه الممثلين

٣٥٨ إدارة عملية التصوير

الفصل العشرون: لوكاس موديسون: التعاطف والبغض

٣٦١ مقدمة

٣٦٤ "بلدة أومول اللعينة" (١٩٩٨)

٣٦٥	"معاً" (٢٠٠٠)
٣٦٧	"ليليا للأبد" (٢٠٠٢)
٣٦٩	"تقب في قلبي" (٢٠٠٤)
٣٧١	تفسير نص السيناريو
٣٧٣	توجيه الممثلين
٣٧٥	إدارة عملية التصوير
٣٧٩	الفصل الحادي والعشرون: كاترين برييا: حرب الرغبات الجنسية
٣٧٩	مقدمة
٣٨٤	"رومانس" (١٩٩٩)
٣٨٥	"الفتاة البدينة" (٢٠٠١)
٣٨٦	"كوميديا الجنس" (٢٠٠٢)
٣٨٧	"تشريح الجحيم" (٢٠٠٤)
٣٨٨	تفسير نص السيناريو
٣٩٠	توجيه الممثلين
٣٩١	إدارة عملية التصوير

٣٩٥ الفصل الثاني والعشرون: ماري هارون: الشهرة والزيف

٣٩٥ مقدمة

٤٠٢ "أطلقتُ النارُ على آندي وور هول" (١٩٩٥)

٤٠٤ "المجنون الأمريكي" (٢٠٠٠)

٤٠٩ تفسير نص السيناريو

٤١٠ توجيه الممثلين

٤١٢ إدارة عملية التصوير

٤١٧ الفصل الثالث والعشرون: خاتمة

٤٣٥ ملحق: اكتشاف فكرة المخرج

٤٣٥ استراتيجية قراءة السيناريو

٤٣٨ الانتقال إلى تفسير نص السيناريو

٤٤١ اختيار فكرة المخرج



الهيئة العامة السنورية للكتاب